ВЛ. ЛИДИН

У ХУДОЖНИКОВ



ВЛ. ЛИДИН

У ХУДОЖНИКОВ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИСКУССТВО»
МОСКВА 1972

8-1-2
252-72

Когда приходишь в мастерскую художника или проходишь по залам той или другой выставки, всегда глубоко ощущаешь сложный, в большинстве случаев мучительный, нередко полный сомнений и тревог путь художника. Все нелегко в этом искусстве, и труднее всего найти самого себя со своими особенностями.

В этой небольшой моей книге нет никаких обобщающих мыслей об искусстве. Я рассказал лишь о ряде встреч с художниками, со многими из которых дружил и дружу, всегда ценя эту обогащающую меня дружбу. Каждому из этих художников отведена особая страничка в истории нашего искусства. Степень яркости этой странички определит время, и так важно в ряде случаев напомнить о ней, нередко наспех перелистываемой или вовсе не читаемой. Но это ущерб не только для того, о ком эта страничка, но и для того, кто эту страничку пропустил.

Вл. Лидин

В книге воспроизводятся
рисунки и картины
из собрания автора

В БЛИЗКОМ КРУГУ

У картин или рисунков, которые хранятся у меня, есть еще вторая жизнь: все они так или иначе связаны с людьми, которым принадлежали когда-то и которые оставили глубокий след в моей памяти.

Писатель Александр Николаевич Тихонов, писавший под фамилией Серебров, автор прекрасных воспоминаний «Время и люди», как-то, уже тяжело больной, сказал при моем посещении:

— Выдвиньте левый ящик моего письменного стола, достаньте из него большую папку.

Я достал из ящика папку, и Тихонов сказал еще:

— Возьмите из нее один рисунок. Это работа художника Возрождения. Если это Леонардо да Винчи или Рафаэль, считайте, что вам повезло, а если это один из подмастерьев, окажите и ему гостеприимство. Я очень люблю эту вещь и хочу, чтобы она осталась у вас.

— Спасибо. Повешу у себя вашего Леонардо или подмастерья, и, если это только подмастерье, все равно — моя мысль всегда будет обращена к вам, — сказал я.

— Ну, вот и хорошо, — отозвался Тихонов, хотя уже трудно давались ему слова, — хорошо, что не забудете меня. — И я постарался уверить его, что он еще придет ко мне посмотреть на свой рисунок.

Этого, однако, не случилось, но, глядя на нежный, полный прелести рисунок действительно эпохи Возрождения, я всегда вспоминаю писателя, которому служила эта вещь,—ведь воздействие картины, или рисунка, или книги, или музыкального произведения на творческое сознание другого художника никогда не проследишь; однако это своего рода цепная реакция в искусстве.

Почти то же самое, что и Тихонов, сказала мне вдова писателя Георгия Чулкова — Надежда Григорьевна, мудро и возвышенно старевшая, никогда не расстававшаяся с тем, что составляло часть ее жизни.



И. Нивинский. Иллюстрация к книге В. Лидина «Могила неизвестного солдата»

— Я бы хотела, чтобы этот пейзаж Серебряковой после меня остался у вас, — сказала она, а над пейзажем висел большой ее портрет, написанный Серебряковой и воспроизведенный не в одной монографии.

С З. Е. Серебряковой Надежда Григорьевна была в родстве, и все то, что составляло жизнь «Мира искусства» и жизнь писателя Георгия Чулкова, было связано и с Серебряковой, и Надежда Григорьевна, предчувствуя свой близкий уход, заботилась, чтобы любимые вещи остались в надежных руках.

В 1965 году в Москве была выставка Серебряковой, и зрители увидели на этой выставке удивительно добрую и мудрую живопись, поразились прелести художнического умения, свободного владения маслом, темперой, акварелью; а я лично испытал еще и особое чувство, глядя на мир русских полей, и на тихий мир городков Франции, и на суровый, по-своему пленительный мир Бретани: повидал и я океан, бьющийся у берегов Бретани, и холмы Франции с виноградниками и миндальными деревцами, и мягкую тишину маленьких городков Нормандии или Прованса...

Серебрякова как бы раскрыла передо мною и страницы моей собственной жизни, страницы, столь преображенные ее замечательным мастерством.

Вернувшись с выставки, я испытал желание написать ей в Париж о впечатлении одного из московских зрителей, не решился, а потом Серебрякова умерла, и, глядя теперь на ее пейзаж, я остро вспоминаю то чувство, какое испытал в выставочном зале на Кузнецком мосту, где так блистательно открыта была выставка замечательной художницы. «Умения, мастерства у Серебряковой полная мера. Но особая прелесть ее мастерства заключается в том, что и оно не лезет вперед, оно совершенно *свободно»,* — писал о ней Александр Бенуа.



З. Серебрякова. Пейзаж. Акварель



Рисунок эпохи Возрождения

Тонкий знаток искусства Абрам Маркович Эфрос был одним из инициаторов выпуска в 1932 году серии книг советских писателей с превосходными рисунками лучших художников той поры. Так, художник Д. Штеренберг иллюстрировал книгу Бабеля, а мне, по тому же замыслу Эфроса, удалось познакомиться с превосходным художником И. Нивинским, художником строгим и взыскательным, и недавно не только я порадовался вышедшей монографии о нем.

Рисунки Нивинского украсили одну из моих книг — книгу о Франции, и трудно представить себе нечто более близкое к замыслу автора: так тонко и по-своему прочел художник эту книгу.

— Я не могу быть только иллюстратором, — сказал мне Игнатий Игнатьевич тогда, — возьмите меня в соавторы, — и он действительно стал как бы соавтором, так умно и проникновенно изобразив Париж и все то, что происходит в этой книге.

Оригинал одного из рисунков Нивинского сохранился у меня; он соседствует с рисунком французского художника Ле-пренса, жившего в сороковых годах прошлого века в России и писавшего провинциальные сцены с таким ощущением русской жизни, что, пожалуй, их можно сравнить лишь с гравюрами другого художника-француза — Де ла Барта, оставившего непревзойденные изображения Москвы XVIII века.

А на рисунке, изображающем площадь городка времен николаевской России, времен Хлестакова и Чичикова, Ле-пренс изобразил и самого себя за мольбертом.

Я никогда не собирал произведений живописи; то, что хранится у меня, пришло как-то само собой, в большинстве принадлежало людям, память о которых дорога мне, и заглавие этого очерка и определяет, как отношусь я к этим картинам и рисункам.

СТРАНИЧКИ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВА

Александр Иванов был художником великой совести. Она никогда не покидала его, мучительно стояла рядом в римской мастерской, и даже итальянское небо не могло смягчить его постоянного нравственного напряжения. После смерти Иванова Н. Огарев писал о нем в «Полярной звезде», что «он не мог лгать в искусстве — ни ради денег, ни ради славы, ни ради искусства».

Внутренний мир Иванова был глубок, как глубоки были для него и цели его искусства. Много лет хранился у одного известного искусствоведа дневник Александра Иванова, синяя папка с наклеенной на ней этикеткой: «Александр Иванов. Путевые записки. 1834». Ныне эта папка, в которой записи и зарисовки чередуются с намеченными темами будущих воплощений, хранится у меня.

«Представить Блудного сына поверженным ниц, а ангелов наверху веселящихся», — записывает на одной из страниц художник. «Эскулапий и Хирон исцеляют приходящих больных» (листки с описанием болезней). «Пастухи, нимфы, звери, сами стихии, все спешно собрались слушать звуки». «Нужно изобразить характеры сих народов». «Беллерофон поит Пегаса у источника Гипокрена (конский фонтан), называется так потому, что начал бить от удара копытом».

Мир мифологических образов определял и глубокую философскую мысль художника, предварявшего размышлениями будущие работы, заранее намечая для себя, что́ по внутреннему смыслу должны они изобразить.

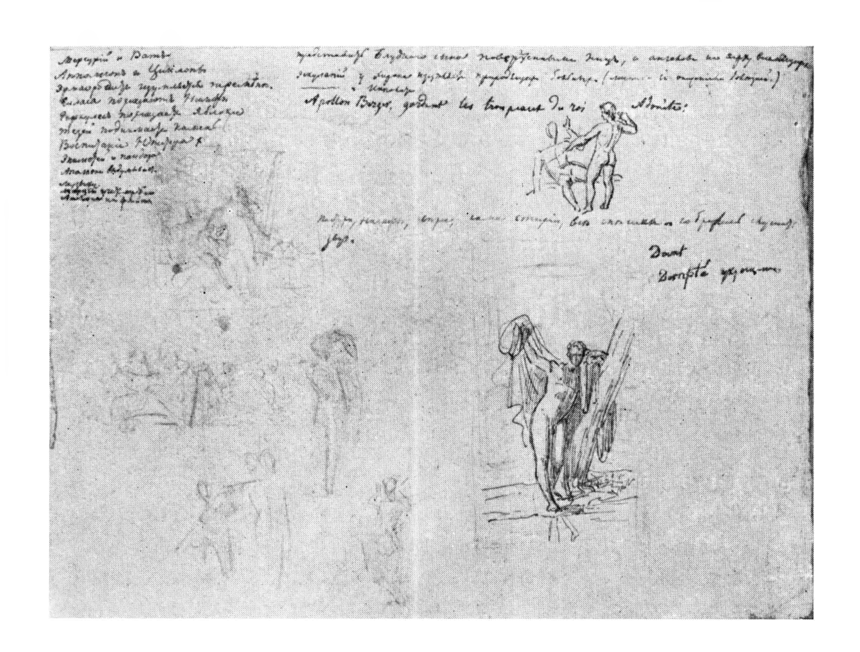
Гоголь в своих «Арабесках» писал о живописи: «Возвышенная, прекрасная, как осень в богатом своем убранстве, мелькающая сквозь переплет окна, увитого виноградом, смиренная и обширная как вселенная, яркая музыка очей — ты прекрасна!» Но Иванову было недостаточно одного любования красками, ему прежде всего была нужна выраженная со всей глубиной нравственного исповедания мысль худож-

ника; однако и Гоголь утверждал это же: «Никогда не жаждали мы так порывов, воздвигающих дух, как в нынешнее время, когда наступает на нас и давит вся дробь прихотей и наслаждений...»

Пожалуй, ничем из хранящегося у меня не дорожу я так, как этой тетрадочкой Александра Иванова, в которую наряду с зарисовками пером и карандашными набросками заносил он сокровенные помыслы будущих воплощений, вроде: «Гиласа похищают нимфы», или «Тезей поднимает камень», или «Воспитание Юпитера», словесный код внутренних ви́дений художника.

Два года назад, побывав в Риме, отыскал я ту улицу, на которой жил и работал Александр Иванов; жил в затворничестве, терзаемый размышлениями о несовпадении своего искусства с передовыми идеями века, обращенный мыслями к Герцену с его колоколом народной правды.

Все на этой старой римской улице было, наверно, так же, как и в те времена, когда жил на ней Иванов. Так же во фруктовой лавочке, со свисающими по бокам входа ветками с апельсинами, торговали фруктами, так же голубело то небо, о котором Аполлон Майков писал: «Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом! Под этаким небом невольно художником станешь», так же зеленые сквозные жалюзи закрывали от зноя окна домов, в одном из которых жил тот, о ком впоследствии, после его смерти, Гоголь писал: «Есть люди, которые должны век оставаться нищими. Нищенство есть блаженство, которого еще не раскусил свет», — но Гоголь писал так об Иванове, имея в виду, конечно, богатство его духа, перед которым меркнут любые другие богатства. Однако, обращаясь мысленно к прошлому, невольно думаешь о том, как еще более могло бы разгореться искусство Иванова, будь созданы для него нужные условия жизни, преждевременно оборвавшейся именно из-за отсутствия этих условий.



А. Иванов. Страница путевых записок. Перо, карандаш

Позднее, вернувшись в Москву, я достал из ящика своего рабочего стола синюю папку Александра Иванова. Она была для меня теперь как бы материальным следом того, о чем передумал я на римской улице, возле дома, в котором жил и работал Иванов. Мы зашли тогда с моей спутницей — старой переводчицей, другом нашей страны — купить апельсинов и рассказали попутно владельцу фруктовой лавочки, что жил некогда на этой улице великий русский художник; а среди открыток, захваченных мной с собой, оказалась и репродукция с картины Александра Иванова «Неаполитанский залив у Кастелламаре». Я подарил владельцу лавочки эту открытку, он тотчас же прикрепил ее у входа под свисающей веткой с апельсинами, и я представил себе, как, увидев такую ветку, Иванов захотел бы изобразить ее, подобно тому, как изобразил в свое время цветущую ветку оливы, гимн вечно живому началу на Земле.

ХУДОЖНИК НЕСТЕРОВ

Михаил Васильевич был болен. Он был изнурен склерозом и еще какими-то старческими недомоганиями. Он лежал на своей постели одетый, в шелковой черной ермолке, как бы вынужденный на ходу прервать свою творческую деятельность. Но она не прерывалась ни на минуту. Он был всегда готов к действию. Очки дужками кверху лежали рядом на столике. Часы на том же столике выстукивали время. Бренное тело вынуждалось к бездействию, но Художник бодрствовал.

— Я хочу заслужить право, чтобы на моем надгробном камне было выбито «Художник Нестеров», — сказал он мне как-то, придавая слову «ху́дожник» глубочайшее начальное значение.

Двадцать минут в день он работал. Ему, недавно трудившемуся по семи часов кряду над портретами Шадра и Павлова, время оставило только эти двадцать минут. Оно было безжалостно, время: оно отняло зоркость у его нестеровских глаз, оно лишило его привычек художника. «Бывший художник Нестеров», — сказал он о себе как-то, простертом на постели и подменившем того неутомимого Нестерова, труд которого не укладывался ни в какое время.

Он писал всегда стоя, отходя, всматриваясь, нацеливаясь издали, чтобы поправить на полотне.

— А вот сейчас вожу носом... страшная слабость. Все идет к концу, — сказал он однажды, непримиримый к этому насилию времени.

Нет, художник Нестеров не мог так-то запросто сдаться. Возле его постели тускло блестели золотом рамы множества написанных им картин. На стене висел снимок с одной из картин Веласкеса. Отрываясь от чтения, художник подолгу смотрел на Веласкеса, и это была нескончаемая взаимная беседа об искусстве. Нестеров любил «В лесах» Мельникова-Печерского: из этих кондовых, близких его творческому мироощущению лесов вышли в свою



М. Врубель. Эскиз к «Микуле Селяниновичу». Акварель

пору «Пустынник» и «Отрок Варфоломей». Нестеров глубоко ощущал русскую жизнь, как ощущал ее и его друг — Павлов. «Мы оба — старики, нам вместе 150 лет», — сказал мне Нестеров как-то с грустной иронией. Но с какой молодой свежестью передал он могучую, страстную фигуру, со сжатыми на столе кулаками, готового к действию Павлова!

В том, как Нестеров как бы со стороны наблюдал за постепенным обветшанием своей внешней оболочки, было общее с безжалостным анализом Павлова своей последней болезни. Дух ни разу не ослабел в обоих, когда уже начался распад физического существа.

— Я нехорош, но Перцов еще хуже, — сказал Нестеров как-то, имея в виду глухого, слабого П. П. Перцова, автора прекрасных путевых очерков о Ближнем Востоке и Италии.

Незадолго до этого, хлопоча о приеме в Союз писателей Перцова, Нестеров с удивительной заботой писал мне:

«П. П. Перцов старый литератор (сейчас больной, сильно нуждающийся), автор превосходных работ по Искусству. Его «Венеция» вышла в двух изданиях, «Гос. Третьяковская галерея», «Музей Западной живописи», а также живо, художественно переданные «Литературные воспоминания» говорят сами за себя. Он, как критик, работает с мастерством большого художника, как поэта его любил покойный Фет».

Нестеров, сам автор отличных воспоминаний, особенно ценил чистоту русского языка.

«...Они оба лишь искусство-литературоведы, — пишет он в другом письме, имея в виду, кроме Перцова, еще одного и поныне здравствующего литератора К. В. Пигарева, — но оба владеют таким чудесным русским языком и в этом смысле, б. м., могут послужить образцом для современных молодых писателей-художников».

На склоне лет Нестеров перешел от пейзажа к портретам. Для него это было закономерно, хотя он сказал как-то:

— Могут заинтересоваться: как же это произошло? Но у каждого дерева, даже у каждой былинки разве не свое лицо? Значит, и надо писать не вообще дерево или былинку, а именно портрет данного дерева и данной былинки.

Он хотел сказать этим, что изображение природы является отражением внутреннего мира человека, ибо пейзаж, по его глубокому убеждению, это изображение состояния души художника.

Он никогда не дешевил свои портреты внешней декоративностью, а искал психологической глубины, как искали ее в своих портретах и Репин и Серов. Динамическая стремительность скульптуры, над которой трудятся Шадр или Мухина, выражает динамическую сущность и самой натуры ваятелей: именно так ощущаешь их портреты, исполненные Нестеровым. Да и портрет академика Северцова, углубленного в чтение, отражает глубокое внутреннее отрешение от внешнего мира обращенного к познанию ученого.

У Нестерова была картина: на поляне, среди обступивших его людей, пляшет юродивый, и в толпе можно узнать лица ряда русских мыслителей — от Достоевского до Владимира Соловьева. Эта картина не принадлежит к числу удач Нестерова, но незадолго до смерти он захотел показать ее мне, велел раскатать холст и долго и отвлеченно пояснял смысл картины: символический ее смысл был, однако, туманен, и попытка изобразить русских искателей правды была неубедительной. Русская правда шла другим путем, и Нестерову на протяжении своей долгой жизни пришлось стать свидетелем, как навеки ушла старая Русь с ее пустынниками и скитами, и с богоискательской философией некоторых враждебных новому строю жизни интеллигентов, и как великие социальные преобразования вы-

вели на новый исторический путь его родную страну. Он любил Россию как верный ее сын и перед самым своим концом познал титаническую ее борьбу и ту страшную опасность, которая нависла в годы войны над его страной.

— Наша страна победит, — сказал он раз, поднимаясь и садясь на постели, ибо не мог лежа произнести эти слова, — ценой крови и разрушений, но победит!

Он сказал это с просветленной ясностью, уже смертельно больной, но он был Художник, а Художник не мог усомниться в великом будущем своего народа.

Образ восьмидесятилетнего Нестерова, который двадцать минут в день, поборов болезнь и слабость, работал у мольберта, останется примером несогнутой творческой воли художника. Прощаясь с ним в последний раз, я не испытал чувства, что больше никогда не увижу Нестерова. Я знал, что, остановившись перед удивительными по тонкости ощущения русской природы картинами Нестерова, я снова встречусь с Михаилом Васильевичем, даже если его уже не будет в живых.

«Желаю Вам исполнения заветных дум в области Вам близкой», — написал он мне слабеющей рукой на книге своих воспоминаний, до последнего часа взыскуя исполнения заветных дум в той области, которой он служил всю свою долгую творческую жизнь.

Около тридцати лет прошло с суровой военной зимы 1942 года, но неизменно, думая о Москве той поры, я вспоминаю заснеженный Сивцев Вражек, в котором жил Нестеров, худую стариковскую фигуру художника, его веру в торжество справедливого дела, за которое боролся родной ему народ, и глубокую убежденность, что, если человек искусства оправдал перед народом свое назначение, он заслужил право на величайшую по своему смыслу эпитафию: на то, чтобы на его надгробной плите было выбито слово: Художник.

И. С. ОСТРОУХОВ

Илья Семенович Остроухов перевидал на своем веку столько художников, столько утвердил репутаций и стольких не принял в своем художественном вкусе и понимании; а уж рисунков и картин прошло через его руки великое множество. Но на склоне лет, в позднюю пору своей жизни, он, видимо, смягчился — прежним, суровым, я не знал его и только читал о том, каким был он прежде, — на склоне лет он стал иначе принимать многое, стал иначе относиться и к людям.

Я пришел раз в его дом, с картинной галереей в нем, в Трубниковский переулок, где и поныне стоит этот остроуховский особняк. Издатель и редактор журнала «Весы» Сергей Александрович Поляков подарил мне акварель Врубеля — эскиз к «Микуле Селяниновичу», изображающий могучую фигуру Микулы Селяниновича за плугом, в который впряжена богатырская лошадь. Поляков, в ту пору уже отошедший от дел, от стремительной и шумной эпохи символистов, да и книги его издательства «Скорпион» уцелели лишь в пачках нераспроданных изданий, и даже букинисты принимали их с неохотой, — Поляков, в ту пору переоценивший все ценности, отнесся и к акварели Врубеля как к чему-то пережившему себя и теперь никому не нужному.

— Возьми, — сказал он, — может, и не Врубель это вовсе, я не проверял.

Он внушил мне некоторое недоверие к этому рисунку, и я решил показать его Остроухову: в ту пору мы с ним были уже немного знакомы.

Остроухов принял меня в одной из боковых комнат своей галереи.

— Может быть, не Врубель? — как бы передразнил меня Остроухов, взглянув на рисунок. — А может быть, Врубель, молодой человек? И притом именно при мне делал он этот эскиз. На Нижегородской ярмарке в 1896 году, —

и Остроухов взял в свою большущую руку карандаш и написал на оборотной стороне рисунка дату, что на языке искусствоведов называется «сертификатом», а для меня была просто подпись почему-то расположенного ко мне человека и совсем не похожего на того громовержца, о котором я столько наслышался до этого.

А может быть, Остроухову просто было приятно рассеять сомнение неофита, занявшегося собирательством при малых знаниях и еще меньших средствах. Я отнес рисунок домой, мне захотелось сделать Остроухову что-либо приятное, я знал, что одним из самых больших пристрастий Остроухова было сухое красное вино, а как раз в ту пору в подвалах бывшего виноторговца Депре было обнаружено некоторое количество старых французских вин, и я купил для Остроухова бутылку «Шато-лароз», считающегося божеством для любителей бордоских или бургундских вин.

Остроухов нуждался в собеседнике: это всегда закономерно для человека в ту пору его жизни, когда круг друзей уже сильно поредел, оставшиеся недомогают или отсиживаются по домам, да и вообще нередко старые дружбы линяют и выветриваются. Может быть, именно поэтому беседы с теми, с которыми он познакомился уже в позднюю пору своей жизни и которые восторженно внимали ему, несколько утешали его; меня же беседы с Остроуховым не только волновали, но и пополняли знаниями, а главное — сведениями о таких людях, с которыми дружил Остроухов прежде и о которых не уставал рассказывать, как Серов, или Врубель, или Коровин. . .

Я пришел к Остроухову с бутылкой «Шато-лароз» и, не разворачивая ее, спросил:

— Не интересуетесь ли вы, Илья Семенович, хорошим французским вином?

— Интересуюсь, — ответил он иронически и с грустью в то же время, — но где возьмешь его ныне?

— Я принес вам бутылочку, — и Остроухов почти выхватил из моих рук бутылку, надел очки, прочел этикетку и мрачно сказал:

— Фальсификация, конечно.

— А вы все-таки попробуйте, — предложил я.

Остроухов понес бутылку в столовую, сказал на ходу глуховатой жене: «Достань-ка стаканчики» — и дальше поступил по всем правилам испытанного виноведа: осторожно, зажав бутылку между колен своих длинных подагрических ног, вытащил пробку так, чтобы не взболтать осадка, понюхал пробку, сказал: «Гм», потом налил вино в стаканчики, повел своим стаканчиком из стороны в сторону, дал вину вздохнуть, пригубил, пополоскал рот и лишь затем сделал глоток.

— Где взяли? — спросил он отрывисто: это походило на опознание подлинности неподписанной художником картины, и притом отличного художника.

Вино сделало Остроухова мягким и разговорчивым, — и ничего-то я не записал из того его рассказа о Серове, ни одного слова не записал и казнил себя за это впоследствии, — а Остроухов рассказывал с увлечением, передавал интонации голоса Серова и столь многое из многолетней их дружбы, что запиши я это — хватило бы не на одну страницу. Но я ничего не записал, только слушал Остроухова, испытывал молодое волнение от общения с этим необыкновенным, сыгравшим столь большую роль в русском искусстве человеком, и уже много лет спустя, стоя в Третьяковской галерее перед его пейзажем «Сиверко», который по праву может считаться одним из эталонов русского пейзажного искусства, — стоя в Третьяковской галерее перед картиной Остроухова, я вспомнил и его дом в Трубниковском переулке и блистательный ряд русских икон, ставших впоследствии основой для отдела древнего русского искусства в Третьяковской галерее, вспомнил

рассказ Остроухова о русских художниках, о старых их дружбах, а кукушка по временам выскакивала из окошечка отличных шварцвальдских часов и, прокуковав, исчезала, и много раз пришлось ей прокуковать в этот вечер, потому что я не решался прервать Остроухова и уйти, а он не хотел прервать своих воспоминаний, ему нужно было рассказать все о людях, которых уже нет и которых тот, кто внимает ему сейчас, никогда не видел...

Остроухов был в художественной жизни Москвы, как уцелевший во многих непогодах могучий дуб, и, когда рухнул этот дуб, как-то изменился и весь пейзаж московской художественной жизни; но об этом лучше меня могут рассказать те, кто знал эту жизнь и жил этой жизнью, а я лишь прикоснулся к ней.

Если в русской музыке была «Могучая кучка», то и в нашем изобразительном искусстве была тоже «Могучая кучка» — Левитан, Серов, Репин, Врубель, Суриков... — и Остроухов был также из этой «Могучей кучки», одним из голосов эпохи, никуда и поныне не ушедшей, пленяющей нас не только своим искусством, но и жизнью ряда деятелей той поры, о которых существует столько замечательных воспоминаний, вроде воспоминаний матери В. А. Серова или его дочери Ольги Валентиновны, или воспоминаний Константина Коровина. Но сам Остроухов воспоминаний не написал, его воспоминания были в устных рассказах, в неутомимой памяти, которую по виду добродушно, а по сути тревожно будоражил он за стаканом французского вина, и уже предстояло вскоре опустеть остроуховскому особняку в Трубниковском переулке, влиться его собранию в собрание Третьяковской галереи.

У меня сохранилась одна превосходная цветная гравюра «Русские казаки на Елисейских полях» Зауервейда, она висела не в галерее, а в личной комнате Остроухова, и, даря мне ее, Илья Семенович сказал: «Пусть поживет

у вас» и, сколько я не отнекивался, настоял на своем; тогда я согласился: «Хорошо, пусть поживет у меня, а потом верну вам», но Остроухов расшатал гвоздик, на котором висела гравюра в деревянной раме, сказал: «Идите с богом, молодой человек», — и я ушел из Трубниковского переулка, а несколько недель спустя Ильи Семеновича Остроухова не стало, и с ним, пожалуй, сошел и последний из «Могучей кучки».

В. Н. ДОМОГАЦКИЙ

В мастерской Владимира Николаевича Домогацкого я глубоко узнал те законы, которые лежат в основе работы ваятеля и которые дают жизнь дереву, граниту или мрамору. Они были подвластны рукам Владимира Николаевича в такой степени, что мрамор обретал почти телесную теплоту, и человек мудрый и взыскательный, к тому же всесторонне образованный, Владимир Николаевич умел и философски обосновать свое искусство.

Как-то, когда Домогацкий работал, по временам пытливо оглядывая меня, изображение которого хотел передать в послушной ему глине, я рассказал ему об одном чуде искусства, глубоко поразившем меня в свое время. Я рассказал, как в Риме, в музее скульптуры, который помещается в термах Диоклетиана, в знойный полдень итальянского лета, проходя мимо бесчисленных бюстов философов, военачальников, поэтов Древнего Рима, утомленный зноем и созерцанием, я остановился вдруг, потрясенный скульптурой, выставленной в одной, специально отгороженной части зала: в одиночестве, в прелести удивительной женственности стояла мраморная фигура молодой женщины, как обычно обезглавленная миновавшими веками, но и в таком виде она была законченно прекрасна.

Этот торс, наименованный Венерой Киренейской, был обнаружен в водах Средиземного моря в нашем веке, и столетия спустя новая Венера оспаривала славу Венеры Медицейской... Я рассказал Владимиру Николаевичу о том чувстве — не столько восхищения, сколько изумления, которое охватило меня. Суть была не в красоте женской фигуры, не в линиях бессмертной плоти, а в той ощущаемой страсти и нежности, с какими создавал ее ваятель, воплотив в мраморе не только пленительный женский образ, но и самого себя со своими чувствами.

— Конечно, это так, — сказал Владимир Николаевич, — это был не заказ, а предмет любви скульптора.

Но что в искусстве может быть создано без страсти? Статуэтка для дамского столика или копия с шишкинских медвежат, которые перекочевали уже на конфетные бумажки? А вы подумайте, что такое сила искусства, которая может потрясти через несколько столетий или даже тысячелетий, когда ничего не осталось от эпохи Древнего Рима — ни Нерона, ни Цезаря, ни Клеопатры, ни мирового владычества, ни завоеваний, ни ристалищ, ни рабов, — но остались Овидий, Лукреций, один из самых моих любимых писателей! Вот и хочется в меру своих сил и способностей оставить что-то, пусть всего несколько вещей или хотя бы только одну вещь, но чтобы она пережила тебя, чтобы существовала и тогда, когда не станет этой мастерской в Серебряном переулке, не станет и Домогацкого с его глиной, гипсом и стамесками, а потом постепенно сойдут и те, кто знал Домогацкого, — и что же: ничего от него не останется? Знаете, это грустно, а ведь художник всегда думает об этом.

Времени дано определить, что́ от того или другого художника останется и что́ навсегда уйдет. Но Домогацкий принадлежал к числу тех художников, которые с величайшей строгостью относятся прежде всего к самому себе, к своему искусству. Он умел преодолевать сопротивление любого материала, и я дивился не раз, как мрамор послушен его руке, как молоток и зубило могут придать глыбе, с одной стороны, атласную мягкость, с другой — философскую напряженность скульптурного портрета. Из напряженной глубины своего мышления смотрят и Владимир Соловьев, и Микеланджело, и романтический Байрон, оставшийся только в виде проекта памятника, и жаль, что памятник этот не был воздвигнут.

Домогацкий сумел по-своему одухотворить черты Пушкина, по-своему передал и величие Льва Толстого. Много превосходных вещей Домогацкого хранятся и в Третьяков-

ской галерее, и в Русском музее, и в Толстовском музее, и каждый раз, встречаясь с работами Домогацкого, я вспоминаю долгие разговоры об искусстве в его мастерской под крышей высокого дома в Серебряном переулке; но лишь о себе, о своем искусстве Владимир Николаевич почти никогда не говорил, он знал, что́ нужно делать и как нужно делать, но пусть другие судят, сумел ли он осуществить свои замыслы.

Домогацкий в ряду наших скульпторов-современников занимает достойное место; его искусство было реалистическим, но оно было и романтическим, всегда напряженное, всегда освещенное глубокой мыслью художника.

— Лепить из глины не такой уж фокус, — сказал он мне однажды, — иногда школьники лепят из пластилина преотличнейшие фигурки... а вот чтобы глина запела — попробуйте уговорить ее, это очень вязкий материал, и без того, чтобы она запела, это просто тесто, которое липнет к рукам.

Но Домогацкий заставлял глину петь, и сколько раз пела она под его руками, а потом начинал петь и мрамор, особенно итальянский, который Владимир Николаевич любил. Я не знаю, сколько его вещей обретет ту жизнь, о которой мечтал ваятель, но убежден, что имя Домогацкого останется в истории русского искусства, потому что восторженно и в то же время строго любил Владимир Николаевич свою работу, у него не было проходных вещей, у него было только то, что выражало мысль и чувства художника; а с великими мастерами прошлого у него был свой разговор, и Микеланджело, и Лукреций, и Пракситель были завсегдатаями в его глубоком внутреннем мире.

ЭРЗЯ

В энциклопедическом словаре слово «эрзя» значится как этнографическая группа мордвы. О том, что был скульптор, носивший такую фамилию, избравший ее себе именно во славу своего народа, — об этом в словаре ничего не сказано. И вообще глухо было имя скульптора Эрзи, признано и не признано в свое время, а между тем в Саранском музее хранится его огромное наследство.

В искусстве многое подчас бывает спорным: дарование Эрзи считается спорным, как спорным считается и дарование скульпторов Иннокентия Жукова или Дмитрия Цаплина; да и ряд других достойных художников находится под роковым знаком спорности, что, однако, выражает пристрастие к ним одних и отрицание их другими, а проходит время — художник нередко занимает прочное место в искусстве.

Где-то, на одной из Песчаных улиц, в нижнем помещении нового дома, вероятно, предназначенном для магазина или склада, разместилось то, что Эрзя привез с собой из Южной Америки, привез с верой, что, поблуждав по миру, пресытившись заокеанской славой, отвергнув предложения продать ряд своих вещей для музеев Америки, он передаст все это в надежные руки своего родного народа.

Но несколько потерянно ходил по темноватой своей московской мастерской старик, в очках с сильными стеклами, и за ним всюду, куда бы он ни шел, следовала привезенная им лохматая, печальная собачонка, привязанная к нему в такой степени, что, случись что-нибудь с Эрзей, она, наверно, легла бы у его ног, отказавшись от пищи... Эрзя доставил в Москву огромные, непомерные кряжи красноватых древесных пород, носящих название «кебрачо» и «альгарробо», которые по своей жесткости не уступают граниту или мрамору. Этот невысокий, слабый на вид старик поистине титанически преобразил не один из этих кряжей в скульптуру, сумев придать дереву почти атласную

гладкость, и пластика его отдельных фигур и композиций тревожила представлением о величайшем труде ваятеля.

В поисках облегчения своей работы Эрзя изобрел некое подобие сверлильной машины, рубчатые иглы которой помогали обрабатывать дерево. Это не было ни в каком противоречии с законами искусства, и те, кто утверждал, что в руке скульптора должны быть лишь долото и молоток, с одинаковым основанием могли бы возражать и против синтетических красок, и против рентгена в поисках древних записей — всего того, что изобрела современная наука. Мне приходилось не раз наблюдать, как скульптор, наметив основные точки на дереве или мраморе, передоверял исполнительскую работу мастеру, а потом уже сам дорабатывал свою скульптуру. Почему же это было более закономерным, чем то, что лишь своими руками делал Эрзя, воплощая в дереве глубокие замыслы, хотя бы иногда и спорные?

Мне было душевно жаль Эрзю в его одиночестве. Некоторое время спустя в Доме литераторов устроен был вечер Эрзи, на котором старый скульптор открыто рассказал о своей жизни, он ничего не искал, привезя в дар своему народу бесчисленное количество скульптур и еще про запас огромные срезы «кебрачо» и «альгарробо», с надеждой поработать над ними на родной земле и пополнить то свое собрание, которое предназначал не только для этнографической группы Эрзя, в честь которой Степан Дмитриевич Нефедов — мордвин по происхождению — выбрал себе имя художника, но и для всего народа нашего.

Искусствоведам дано будет решить, что́ в работах Эрзи спорного и что бесспорного, но я уверен, что много бесспорного они найдут и сумеют сказать доброе слово о скульпторе, все же особенном и непохожем на других. А в Саранске еще не раз остановятся многие перед его работами.

Из писателей лишь Борис Полевой глубоко и сочувственно понял Эрзю, и, прочитав выпущенную в Саранске монографию, я заново представил себе заставленную скульптурами и необработанными кряжами мастерскую Эрзи на Песчаной улице и то, как старик несколько потерянно бродил по ней, а за ним следовала лохматая, печальная собачонка, единственно разделявшая его одиночество.

— Все хорошо будет в вашей жизни, Степан Дмитриевич, — сказал ему я на том вечере, который вел в Доме литератора, и Степан Дмитриевич ответил мне: «Если бы хоть после меня было хорошо!» — но не потому, что сомневался в своем искусстве, а просто на старости лет, побродив по свету, вернуться в родные места, где, наверно, уже никого не осталось из близких или из старых друзей, — не так-то просто и легко все это... И все же имя Эрзи не заглохнет в истории русского искусства: он много потрудился и много нашел, а если что было и не так в его искусстве, то все же отличительному в нем дано будет в конечном счете победить, в поединке этом всегда побеждает правда искусства, а правда все-таки всегда была с Эрзей.

ХУДОЖНИК И ЕГО ИСКУССТВО

Это искусство не знало ни школ, где преподают рисование, ни академических классов. Оно родилось как песня и пришло как песня, его колыбелью был город, своеобычный и непохожий ни на какой другой; город, в котором простодушное лукавство мешалось с высокой лирикой, город роз и песен, и вместе с тем — город трудолюбивых ремесленников, несколько лет назад отпраздновавший свое тысячелетие, — Тифлис, ныне именуемый Тбилиси.

Та Кахетия, в которой родился крестьянский сын Нико Пиросманашвили, спокон веков славилась садами и виноградниками. Дело искусствоведов определить, как возникло, росло и совершенствовалось искусство Пиросманашвили. Мы — только созерцатели. Мы смотрим на его портреты, пейзажи или жанровые сцены, написанные на жести, служившей для вывесок, и на клеенке, служившей для столов в харчевнях или винных погребках Кавказа.

Пиросманашвили не знал ни славы живописца, ни покровительства меценатов, ни даже руководящей руки испытанного художника. Он брел один по узким уличкам старого Тифлиса — один, со своими нехитрыми орудиями уличного маляра, которого владельцы закусочных приглашали написать для них зазывные вывески, а расплачивались едой и бутылкой вина. Им нравилось, что на вывесках этих изображены пирующие или просто закусывающие, изображено изобилие и разнообразие яств, какие можно предложить посетителю. Простым сердцам нравилась тематика его живописи, но кто мог понять и оценить ее? Бредет грустный, со своим внутренним, глубоким миром, живописец по крутым тифлисским улицам, здесь распишет вывеску, там его накормят, он покорно выполняет то, что составляет его профессию, и никто не знает, меньше всего сам он знает, что рождается судьба художника, имя которого станет известно не только всему Тифлису и даже не только всей родной ему Грузии, а шагнет через ее рубежи.

Пиросманашвили открыли в 1912 году русские поэт и живописец братья Зданевичи и студент — француз Ле Дантю, и то, чего художнику не удалось узнать при жизни, пришло после его смерти, грустной и одинокой смерти бедняка, умевшего только любить свои краски и свои ви́дения, со своим романтическим миром в душе, вместе с тем по-своему и глубоко философским: он умер в 1918 году, когда великое освобождение революции еще не дошло сюда, до старых улиц Тифлиса.

Примитив — органичен, примитивизм — кокетливая претензия, к тому же формалистическая, искусственная, не имеющая ничего общего с искренностью художника. Пиросманашвили пел свои картины, как утреннюю песню благодарности миру с его красками, и мы именно так воспринимаем, казалось бы, наивную, но в своем существе глубоко мудрую его живопись, о которой давно уже не думаем, что она служила нередко вывеской, торговой рекламой. Не искушенным в искусстве людям она казалась добрым восхвалением их харчевен, художники увидели в ней сосредоточенный мир. Он поражает гаммой своих красок, найденных с такой экономией и в такой неоспоримой манере, что просто не веришь, будто Пиросманашвили никогда не изучал законов живописной гармонии. Он делает вывеску, на которой изображены шашлык на вертеле, бутылка вина или кусок мяса, с поразительной сдержанностью изобразительных средств, и вывеска становится натюрмортом, которому впору висеть рядом с натюрмортами старых фламандцев. Глубокая и грустная философия художника, обделенного радостями жизни, но утверждающего эти радости и призывающего к ним — и в «Крестьянке с сыном» или «Продавце дров», или «Миллионере бездетном, бедной с детьми». Все это гуманистично, а названия картин напоминают надписи с возвышенной моралью на русских старинных изразцах.

Выставка работ народного грузинского художника Нико Пиросманашвили была открыта в Москве, в Центральном Доме литераторов. Многие впервые увидели его картины, задумались над их содержанием, задумались и над судьбой художника. Они увидели особый мир, увидели и духовное существо самого художника, к которому известность не торопилась прийти, и он так и не дождался ее при жизни; впрочем, он и не искал ее. Он шел своей тропинкой, жил сегодняшним днем, когда мог прокормиться, и думал лишь о том, чтобы завтрашний день не оказался хуже сегодняшнего, конечно, и не помышляя, что его когда-нибудь причислят к лучшим художникам.

Но наступали уже те времена, когда народное искусство своим пластическим ощущением красок и искренностью своего неискушенного голоса — будь то русский лубок или примитивы старой готики вплоть до современной бретонской керамики Кемпера — получило новое признание. Что обо всем этом, однако, мог знать бедный, искренний художник? Он хотел только славить жизнь, дружеские досуги людей и обычаи родного города. Так рождались его картины на клеенке, единственно доступном ему материале, если исключить жесть или картон, «Пасхальный кутеж», «Семейный пикник», «Саркиз наливает вино» — целый мир, зорко и нежно увиденный художником, изобразившим его именно так, как поет человек песню, один, где-нибудь на горной тропинке, совсем не думая о том, как его песня звучит, потому что он поет для себя.

Но она прозвучала, песня Нико Пиросманашвили: мне кажется, ее услышали даже те духанщики, которые заказывали ему вывески, и уж, во всяком случае, те простые люди — повар или дворник, рыбак или продавец дров, лекарь на осле или татарин с верблюдом, — изображенные художником без всякого заказа, просто по внутренней потребности запечатлеть их. Так рождалось это искусство,

примитивное по манере, но глубокое по своему чувству, и мы не думаем о законах живописи, любуясь им. Мы только поражаемся врожденному чувству композиции, чувству цвета и сочетания красок, сдержанности тонов таких его картин, как «На гумне» или «Крестьянка с детьми идет за водой», и лишний раз задумываемся над тем, что сложны и необычны законы искусства и что существуют люди, у которых искусство бродит в самой крови: так рождалось и народное изобразительное искусство и песенное творчество.

Приезжая в Тбилиси, совсем непохожий ныне на старый Тифлис, я всегда стараюсь попасть в те места, где кончается город, теперь широко разросшийся, и начинается дорога куда-нибудь в Коджоры или Удзо с их мягкими холмами и прелестью, пожалуй, единственной в мире природы Кавказа. Ишачков и лошадей давно сменили автомашины, тяжело проходят автобусы, но иногда затихнет шум, дорога опустеет, только одинокий путник идет где-нибудь в стороне, и я представляю себе бедного художника с малярным ведерком и кистями, наверно, завернутыми в бумагу, бредущего куда-то в поисках заработка и никогда не думавшего о том, что глухи и нехожены бывают обычно дороги признания, хотя бы оно было и посмертным...

Еще не один зритель порадуется искусству Нико Пиросманашвили и задумается над его судьбой, столь же скорбной, сколь и счастливой, потому что далеко не всем художникам дано выйти на заветную стезю.

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Удивительно уютен, весь как бы пропитан благожелательством к людям был Павел Варфоломеевич Кузнецов. Я познакомился с ним в ту пору, когда уже далеко позади были его молодые дерзания, успех на выставках «Мира искусства» его картин, вроде «Голубой фонтан» или «Рождение весны», и ныне, казалось, Павел Варфоломеевич уже поостыл и поуспокоился: этому отчасти несколько способствовал его облик флегматика, но это было лишь внешне; внутри же его духовного существа бил ключ, бил до глубокой старости Кузнецова, до его последнего часа.

Художнику нередко выпадает на долю второе открытие. Первое открытие было тогда, когда он начинал, пленял молодыми поисками, может быть, попал в струю того времени; в этом случае нередко бывают и самообман, и самообольщение, а смотришь — и постепенное охлаждение зрителей, следом за этим метания художника, которому кажется, что он теряет себя, нового, однако, не находит, становится эклектичным, и уже и не определишь истинного выражения его лица.

С Кузнецовым было иначе — он никогда не уходил от того, что считал своей правдой в искусстве, не искал асфальтированных дорожек, шел проселками, иногда бездорожьем, но именно проселки и бездорожье обычно приводят художника к его цели.

Второе открытие Павла Кузнецова было не так давно, в 1964 году, когда на персональной выставке ничем не поступившийся в своем искусстве Кузнецов раскинул ряд нежных, с удивительным чувством красок полотен. Для молодого поколения, которое не знало Кузнецова, это было открытием; для тех, кто знал Кузнецова, это было утверждением его искусства, и, выходя из выставочного помещения на Кузнецком мосту, посетители были еще долго в плену красочного кузнецовского мира.

Громадной протяженности была художническая жизнь Кузнецова — от конца прошлого века до наших дней, — и все пластично и романтично, даже до тех его вещей, которые писала уже слабая, дрожавшая рука почти девяностолетнего художника. Я не знал Кузнецова прежних лет, я знал его только в те годы, когда краскам неизбежного заката суждено было лечь не только на его живопись, но и на весь внешний облик Павла Варфоломеевича. Но какой это был достойный закат, какое мудрое завершение долгой жизни художника с его поисками своей правды и с его глубоким пониманием искусства.

Где-нибудь за чайным столом или за дружеским ужином, в кругу людей близких и дорогих ему, так тихо и так скромно сидел художник, попивал клюквенный морс, специально для него приготовленный, стукал свой стаканчик о стаканчик соседа, однако далеко не с морсом и никогда не отставал от шума застольной беседы, а иногда и сам поднимался со своим символическим стаканчиком морса в руке. Речь Кузнецова всегда была сложной в такой степени, что и не сразу разберешься в том, что́ он хочет сказать, а разобравшись, ощущаешь глубокую мысль художника, его тончайшее определение, что такое искусство живописца, и тогда все сделанное Кузнецовым как бы дополнительно обретало философский смысл, а философия — родная сестра любого вида искусства, и мы наблюдали не раз, как лишенное философской глубины искусство оказывалось лишь ловким и бездушным приемом, который исчезает вместе с модой, исчезает вместе с самим художником...

В марте 1965 года в Центральном Доме литераторов состоялся творческий банкет в честь Павла Варфоломеевича Кузнецова. За длинным столом сидели художники, искусствоведы, друзья Кузнецова, а сам он, с белой гвоздичкой в петлице, походил не столько на юбиляра, сколько



П. Кузнецов. Пейзаж. Пастель

на удачливого дебютанта: так много сохранилось в нем от тех лет, когда его картины пленяли зрителей на выставках «Мира искусства» или «Голубой розы».

Многие годы, приходя к старому своему другу, поэту Константину Абрамовичу Липскерову, влюбленному в живопись, собравшему целую картинную галерею в своей большой комнате на Садово-Самотечной площади, я всегда останавливался перед одной картиной, почти таинственной по разлитому в ней настроению: ночь в пустыне, верблюды, среднеазиатское небо в звездах — и такая сиреневосерая гамма, такая тональность степной ночи, что, казалось, ощущаешь дуновение предутреннего ветерка со стороны близкого восхода...

Константин Абрамович, влюбленный в Среднюю Азию, посвятивший ей три книги своих стихов: «Песок и розы», «Туркестанские стихи», «Золотая ладонь», — признался мне как-то, что, начиная писать стихи о Востоке, он подолгу перед этим смотрит на картину Павла Кузнецова и как бы погружается в ту атмосферу, которая становится затем атмосферой его стихов.

Павлу Варфоломеевичу Кузнецову его искусство обернулось свежим, молодым признанием заново уже на закате дней, но о чем бóльшем может мечтать художник, как не о том, чтобы догорать ярким, полным пламенем, а не оплывшей свечой со слабым, еле мигающим огоньком.

Год назад, побывав в Саратове, я испытал истинную радость, увидев на площадке лестницы картинной галереи имени Радищева выставленные полотна Кузнецова и прочувствованные строки о художнике — уроженце Саратова, одном из славной плеяды художников-саратовцев, как Борисов-Мусатов и Петров-Водкин. Трудолюбиво и самоотреченно собирал художник А. П. Боголюбов, внук Радищева, свою картинную галерею, которую передал затем родному городу. Картинами многих художников попол-

нилось с той поры боголюбовское собрание, и то, что имя Павла Кузнецова оказалось на этой перекличке, не забыто, вошло в состав галереи того города, где он родился и стал художником, было не только утешительно; это лишний раз напомнило о том, о чем в свое время писал Белинский применительно к поэту Полежаеву: «Слава... не зависит ни от каких случайных отношений. Против нее бессильны предубеждения, зависть и злоба... Время всегда на стороне «славы», и, опираясь на него, она торжествует даже над самим временем».

В кругу тех людей, с которыми приходится мне нередко встречаться, недостает ныне Павла Варфоломеевича Кузнецова. Всегда элегантный, с уголком белого платочка из карманчика, радушный и молчаливый, как бы обращенный лишь к внутреннему своему миру, поднимется он вдруг со скромным стаканчиком клюквенного морса, произнесет страстную речь во славу искусства, и тогда художник со своей строгой системой мышления предстанет в полном блеске не сдающихся времени сил. То молодое поколение художников, которому Кузнецов немало послужил, — опытный педагог, требовательный в искусстве, удивительно чувствовавший гармонию красок, — это молодое поколение, представленное многими художниками, пришло и на последнюю прижизненную выставку Павла Кузнецова, пришло и к его гробу. Но прощание с Кузнецовым означало вместе с тем и обещание новых и новых встреч с его искусством, и не одному молодому художнику предстоит еще поучиться у старого мастера, прочувствовать гармонию его красок, их цветовую гамму, в которой глубоко заложено музыкальное начало, и понятие «симфония красок» не прозвучит старомодно, когда задумаешься над искусством Павла Кузнецова.

Н. Н. КУПРЕЯНОВ

Николай Николаевич Купреянов был человеком строгого ума и строгих правил; особенно строгим был он к самому себе, не признавая ничего приблизительного или неточного: его рисунки всегда были остры, по-серовски лаконичны и вместе с тем пленяли своей пластичностью.

В тридцатые годы на улицах Москвы — в районе, где помещалось тогда большинство редакций журналов и издательств, — можно было встретить сухого, несколько военной выправки, чрезвычайно вежливого, но держащего от себя на некоторой дистанции художника Купреянова; в какой-то курточке и меховой шапочке зимой, с выточенным словно из кости красивым лицом, шел он с большой папкой чуть ли не вхутемасовских времен, и, если это была графика, открывал в издательстве папку, не спеша выкладывал свои рисунки, и, вероятно, не было случая, чтобы не восхитились ими. Он знал силу карандашного штриха, как и силу пера, которому дано вывести лишь тончайшую линию, след пера не сотрешь и не подчистишь, чтобы это не было заметно, а в рисунках Купреянова никогда не было следов подчистки, не было потому, что неверных линий для него не существовало: рука его была снайперской.

Купреянов был прежде всего думающим художником, одно умение, как бы ни была выверена рука художника, — это только голое умение; нужна еще мысль художника, единственно дающая силу и убедительность его искусству. Стоит взять дневник Купреянова, факсимильно выпущенный после его смерти, — дневник поездки на Каспий, на путину: рисунки чередуются с его записями, относящимися не только к тому, что́ он изображает или хочет изобразить, но и к роли художника, к задачам воплощения.

Вернувшись после поездки на Каспий, Купреянов создал целую сюиту, а вернее было бы сказать — целую

выставку удивительных рисунков и удивительных акварелей. Подобно великому рисовальщику В. А. Серову, он рисовал все, что составляло любую деталь огромного размаха путины, рисовал портреты рыб, сумев передать своеобразие каждой особи, и если можно сказать образно — выражение лица каждой рыбины, которая нужна была ему и в момент, когда она бьется выловленная, и в момент, когда она засыпает.

Но ведь Купреянов не был маринистом, чтобы изображать волны, бударки каспийских рыбаков, штиль или волнение на море, — он был просто блистательный художник, для которого не существовало никаких трудностей, когда он был устремлен к своей цели, и сколько нежного, умиротворенного, почти полусказанного, вместе с тем — полностью сказанного в его акварелях, воспроизведенных уже в посмертной небольшой монографии: материнство и тихий вечер на реке, патина утреннего тумана — все едва тронуто, с серовской скупостью штриха, в которой именно широта и обширность, потому что в ней глубокий подтекст, глубокая мысль художника.

Как-то для одной юбилейной серии издательство предложило Купреянову проиллюстрировать мой роман о Дальнем Востоке. На Дальнем Востоке, сколько я знаю, Купреянов не был, и он пришел ко мне, несколько увлеченный задачей показать Дальний Восток и вместе с тем несколько сомневающийся.

— У вас в романе дальневосточная путина, а я был на каспийской, но, может быть, найдется между ними и нечто общее. — И Купреянов достал из папки серию рисунков каспийской путины.

Года за два до этого побывал на каспийской путине и я, и, когда Купреянов раскинул передо мной свои рисунки и акварели, я почти чувственно ощутил и простор Каспия, и ёрики его дельты, и промыслы Оранжерейный



Н. Купреянов. Иллюстрация к роману В. Лидина «Великий или Тихий»

или Оля́, и черни, в которых отстаиваются в крутую погоду бударки рыбаков, — все своеобразие Каспийского моря, всю сдержанную гамму его красок... Впоследствии, сделав дальневосточные рисунки, Купреянов использовал кое-что из своих каспийских наблюдений, но ведь ему пришлось изображать и пятнистых оленей, и субтропический мир заповедников на островах и полуостровах залива Петра Великого, — и все было не только точно, но и гармонично, и удивительно романтично, словно Купреянов все это сам увидел и прочувствовал. Дело не в интуиции художника, но в его внутреннем преображении и устремленности, а преображаться внутренне и устремляться к цели, какую поставил перед собой, Купреянов умел.

На одной из выставок его работы соседствовали с работами другого замечательного художника В. Митурича, и каждый жил своей жизнью, каждый убеждал своим искусством, и ничего не хотелось сравнивать, как это бывает лишь в тех случаях, когда яркая индивидуальность художника не терпит никаких сравнений, они только обидны для его своеобразия.

Я вспоминаю, как взыскательный в своих оценках А. М. Эфрос сказал о Купреянове как-то еще в ту пору, когда Купреянов только выходил на дорогу: «Еще посмо́трите, что этот тихонький сделает для нашего искусства!», но тихоньким Купреянов не был, он лишь жил своей внутренней жизнью, жил сосредоточенно, искал и находил свой мир, рисовал и писал этот мир, безжалостно отсекая все лишнее, оставляя лишь необходимое, и это необходимое и определило, кстати, бессмертие серовских рисунков.

В 1924 году в Берлине, в Зоологическом саду, я увидел стоявшего против клетки со львом высокого, в мягкой широкополой шляпе, с седыми волосами из-под нее, художника с этюдником в руке. Остро вглядываясь, по временам задерживая руку, он рисовал портрет дремлющего

льва с притаившейся пустыней в его сонных глазах, — но лев не спал, он, может быть, вспоминал что-то, он отвергал мир вокруг, отвергал и высокого, незнакомого ему человека с этюдником и карандашом в руках.

Я подошел к художнику, сказал ему: «Я хорошо знаю вашего сына, Леонид Осипович, позвольте познакомиться с вами», — и Л. О. Пастернак, продолжая рисовать льва, ответил: «Посидите минуту на скамейке, пока я кончу», и я сел на скамейку и подождал, пока художник Пастернак дорисовал портрет льва.

— Я каждый день прихожу сюда и рисую зверей... ведь у каждого зверя свой взгляд, и свое выражение, и своя печаль или покорность, или своя ненависть и непокорность. Мне это нужно не только для точности руки, но и для точности взгляда художника.

Потом мы поговорили еще о другом, поговорили о Москве, Пастернак спросил, кто из московских художников хорошо работает, и я назвал в числе других Купреянова, тогда еще совсем молодого, но Пастернак не знал его имени и ничего не сказал о том, что всю жизнь художник должен упражнять свою руку, а главное — свое умение видеть мир, а еще более главное — одухотворить этот мир своей мыслью, и я не мог не вспомнить, как ценил Л. Н. Толстой талант Пастернака и как удивительно сумел тот передать в своих иллюстрациях толстовский мир, сумел передать и образ самого Толстого.

Позднее, в Москве, я рассказал Н. Н. Купреянову об этой встрече со старым художником, показавшимся мне совсем одиноким в берлинском Зоологическом саду, в своей потаенной беседе с дремлющим львом, которому меньше всего хотелось позировать.

Но Купреянов знал эту сокровенную правду художника, и, подарив мне однажды прекрасную акварель, изображающую выловленных рыб — огромных засыпающих



Н. Купреянов. Рыбы. Акварель

судаков, сказал: «Сохраните на память этот групповой портрет», — и уже множество лет висит у меня на стене эта большая акварель Купреянова, напоминая о замечательном художнике, не раскрывшемся даже наполовину, всего в будущем, которое не состоялось для него.

Проезжая недавно по Ярославскому шоссе, я увидел возле одного из мостов, переброшенного через замерзшую, засыпанную снегом реку, дощечку с надписью: «р. Уча», и горестно прошло в моих мыслях, что именно в Уче в возрасте 39 лет утонул художник Купреянов, не успев довершить дела своей жизни; но и то, что оставил он, прекрасно, и по одному этому можно представить себе, что́ дано было сделать Купреянову приведись ему еще пожить и поработать.

МИР ХУДОЖНИКА

Художнику дано гармонически раскрыть перед зрителем мир. Он ведет по путям своего восприятия жизни со всем богатством ее красок, и если зритель с доверием следует за ним, значит, художник достиг намеченной цели в своем искусстве.

У художницы Татьяны Алексеевны Мавриной есть глубокое внутреннее зрение, определяющее и ее творческий облик. Это внутреннее зрение Мавриной обогащено ее органической связью с народным искусством. Она восхищена яркой, цветистой речью русского лубка, или глиняной игрушки, или изразцов с их неповторимым орнаментом, и мне кажется, что Маврина сумела не только тонко прочувствовать цветовую гамму этого народного искусства, но прочувствовала и нежное простодушие и в то же время лукавство творений многих тысяч народных художников, имена которых в большинстве случаев остались безвестными; вспомним, кстати, что лукавство это было нередко остросоциальным.

Искусство Мавриной меньше всего искусство стилизации. Она по-своему видит и чувствует мир, ей до́роги скромные пейзажи маленьких городков, районных центров с сохранившейся в них стариной, которая на фоне новой жизни придает им особое очарование. Художница скромно и ненавязчиво вводит нас в любимый ею мир, и мы следуем за ней, любуемся ее пейзажами, столь тонкими по своей тональности, что акварель или темпера с их ограниченными возможностями представляются полнозвучным маслом.

Богатство художника заключено не только непосредственно в его искусстве, но и в его потребности возможно шире раскрыть свой внутренний мир. Работ у Мавриной множество, и можно подивиться и порадоваться трудолюбию художника. Пейзаж сменяется иллюстрациями к народным сказкам или поэмам Пушкина, или целой сюитой,



Т. Маврина. Красная площадь. Перо, акварель

посвященной вятской глиняной игрушке, или натюрмортом, богатым по краскам и живописному мастерству.

Искреннему голосу художника всегда веришь. Мавриной веришь даже тогда, когда ее рисунки или акварели условны; она, однако, никогда и не пытается скрыть, что они условны. Но если убеждает даже условность, значит, это настоящее искусство: так, убеждают нас многие образцы народного творчества, особенно лубок, столь близкий Мавриной.

С Мавриной-художником никогда не бывает скучно: ее творческое самочувствие не позволяет ей довольствоваться «проходными» вещами, она делает все, будь то пейзаж, натюрморт или иллюстрация, в полную силу своих способностей, и все всегда богато по краскам и радует глаз.

В маленьком городке Подмосковья, где-нибудь в Загорске, или Переславле-Залесском, или в Юрьеве-Польском, можно не раз встретить художницу Маврину, влюбленную и в деревянные домики, и в церквушки семнадцатого или восемнадцатого века, влюбленную в глиняные народные игрушки, свистульки или в дымковские фигурки с их примитивной прелестью. Все это заботливо и рачительно подбирает Маврина для своей палитры, влюблена она и в пряничное или деревянное искусство — во все то, во что народ вложил свою душу, свое песенное начало, выраженное умельцами.

Татьяна Алексеевна Маврина — человек с затеей, а с затейливым человеком никогда не может быть скучно, его фантазия обогащает мир, и не раз, бродя по улочкам того или другого подмосковного городка, останавливаясь полюбоваться резными наличниками на доме или голубой луковкой старинной церковки, или базарной площадью с ее красками и своеобразием, — в каждом городе особенной, всегда подумаешь: «Эх, сюда бы Маврину... какие бы веселые краски подобрала она!» А в мастерской Мавриной

все следы ее увлечения народным искусством, начиная от древней живописи до глиняных свистулек и деревянных скульптур, и недаром Игорь Грабарь писал о ней: «...яркую праздничность, изощренное чувство цвета и драгоценный дар — даже знакомое увидеть заново, по-своему, «по-мавринскии»... это прежде всего лирический дневник... это живые впечатления от «впервые увиденного».

А особенностью «впервые увидеть» Татьяна Алексеевна Маврина владеет, и вместе с ней и сам многое как бы видишь впервые.

Н. Н. ВЫШЕСЛАВЦЕВ

Искусство рисовальщика, может быть, заключается в том, чтобы суметь, сделав рисунок, убрать затем все лишнее, как это поразительно умел делать Серов. Рисунки Николая Николаевича Вышеславцева, особенно его портреты, сделаны именно на основе этого начала. Он владел искусством передавать цветными карандашами не только сходство, но и внутреннее существо человека: таков, например, его превосходный портрет Андрея Белого.

У Вышеславцева особая, нередко вызывающая горькое сожаление судьба: отличный рисовальщик, одаренный тонким вкусом и художественным тактом, влюбленный в книги, неутомимый собиратель их — в тридцатых годах почти все букинисты знали этого художника-книголюба — Вышеславцев прошел в нашем искусстве как бы стороной, и редко можно встретить упоминание его имени; однако это глубоко несправедливо: Вышеславцев достоин своего места в советском искусстве, и, если бы собрать воедино хотя бы только написанные им портреты, такая выставка была бы озарена и особой индивидуальностью художника и особой его художественной манерой.

В те годы часто можно было встретить на улицах Москвы несколько сосредоточенного, как бы погруженного в свой внутренний мир художника с папкой под мышкой. Это были времена, когда Вхутемас определял не только для художников, но и для всех, кто сколько-нибудь интересовался искусством, художественную жизнь Москвы. Особенно это относилось к графике или книжной иллюстрации: в ту пору этому искусству учили и В. Фаворский, и П. Павлинов, и Н. Пискарев, а их питомцами были Кукрыниксы, А. Дейнека, Андрей Гончаров; работал в Вхутемасе и Вышеславцев.

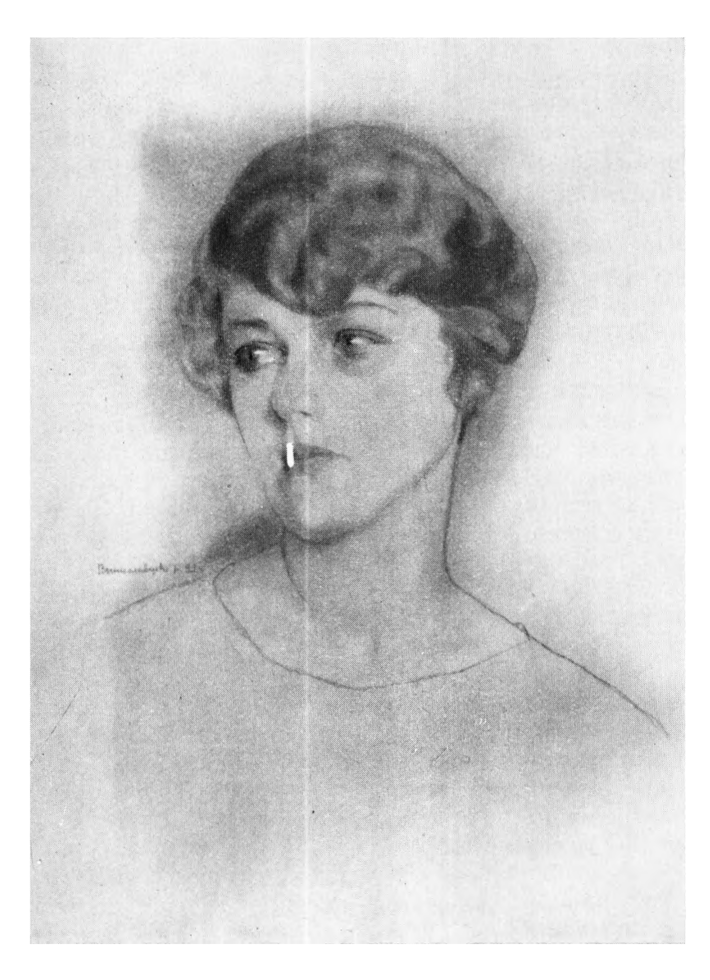
Было время, когда в Москве существовал ряд книжных лавок писателей, поэтов, деятелей искусств, педагогов, а за прилавками стояли Н. Телешов или Сергей Есенин, лите-

ратуровед Ю. Айхенвальд или искусствовед Б. Р. Виппер; одним из самых неутомимых посетителей этих лавок был Николай Николаевич Вышеславцев, и я редко встречал художника, так дружившего с книгой не только потому, что время от времени ему приходилось украшать ее или иллюстрировать: книга была его спутником и вдохновителем.

Художественное наследство Вышеславцева нигде не собрано, его имя словно затерялось, а между тем этот тонкий художник умел в своих карандашных, иногда подцвеченных сангиной портретах передать и тонкую прелесть женского облика, и мятущееся существо Андрея Белого, и еще много портретов написал Вышеславцев, оставшихся в руках собирателей: для картинных галерей он тоже затерялся.

С Николаем Николаевичем Вышеславцевым мы дружили многие годы, однако, как это нередко случается, линия дружбы по временам переходила в пунктир, мы несколько теряли друг друга из виду; но, когда Николая Николаевича не стало, я ощутил не только личную потерю, но и потерю для нашего искусства. Несомненно, он оставил памятный след и в тех, кого обучал, сочетая в себе художника и ученого в области графики и искусства книги. Я вспоминаю, как один из знакомых старых букинистов, просматривая приобретенные им книги, с сожалением сказал: «Эх, Вышеславцева нет... он бы тут попировал!», и я заново представил себе столь знакомую художественной и литературной Москве фигуру Вышеславцева с папкой или раздутым портфелем под мышкой, до отказа набитым книгами...

— Надо прежде всего делать свое дело, — сказал мне Николай Николаевич как-то, — при том возможно лучше для самого себя делать... а сделаешь хорошо для себя — смотришь, и для других получилось неплохо.



Н. Вышеславцев. Женский портрет. Сангина и карандаш

Резинка в руке Вышеславцева играла не меньшую роль, чем карандаш, она стирала все ненужное и оставляла только нужное; для Вышеславцева это была гамма, которой он неустанно упражнял свои руки: правой рукой он рисовал, а левой стирал ненужное, и с такой строгостью и таким художественным вкусом умел это делать Вышеславцев.

Мне кажется, нет ничего достойнее, чем обратить в сторону света оставшегося в тени художника, оставшегося в тени по недосмотру или по недооценке, а в отношении Вышеславцева — по тому и другому.

АМШЕЙ НЮРЕНБЕРГ

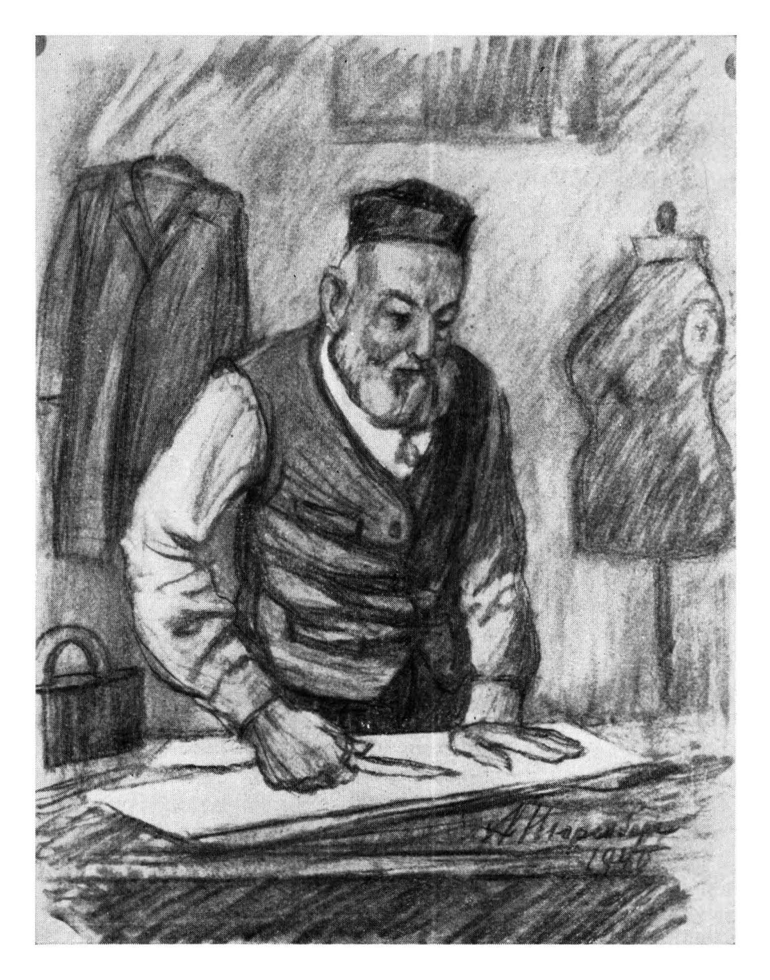
Амшей Маркович Нюренберг — художник особенного почерка. Почерк этот он никогда не менял, оставаясь верным своему пониманию искусства. Истинный художник говорит: «Так я вижу мир, так понимаю искусство, это моя особенность, и я никогда не поступлюсь ею».

Против своей правды Нюренберг ни разу не погрешил, не гнался за легким в искусстве, хорошо зная, что легкое недолговечно; только трудное и преодоление трудного остаются жить: эта правда хорошо ему известна.

Нюренберг любит яркий, светлый мир, пишет свои картины или делает рисунки одним дыханием, но этому предшествовала долгая работа его художнической мысли. Строгая совесть художника не позволяет Нюренбергу делать вещи лишь ради любования цветом или ради одних живописных целей; им всегда руководит потребность выразить свою внутреннюю правду, без которой даже самое большое мастерство оказывается пустым. Как всякий совестливый художник, Нюренберг нередко испытывал сомнения и колебания; однако это относилось лишь к манере изображения, а не к пониманию задач художника: задачи эти он твердо знает.

Не раз в долгих и умных беседах излагал Амшей Маркович свое верование художника, и, сколько испытаний ни привелось ему узнать, ни разу краски жизни не представали перед ним обесцвеченными: жизнелюбие всегда водило его рукой. Он хорошо вместе с тем знает, что лишь трудные поиски венчают усилия художника, и, встречаясь с Нюренбергом, неизменно попадаешь в атмосферу искусства — для него вне этой атмосферы нет жизни.

В большой комнате на одной из Песчаных улиц, носящей ныне имя Георгиу-Дежа, — в комнате, которую по количеству картин и папок с рисунками можно назвать мастерской, живет старый художник с удивительно молодыми, полными живого блеска глазами. Он столько уже



А. Нюренберг. Портной. Сангина, уголь

сделал за свою жизнь, художник, сделал щедро, с богатым внутренним чувством, и все хранит память Амшея Марковича Нюренберга. Она хранит воспоминания о его жизни в Париже, который с отличным мастерством изображал он во все времена года: и весной, когда расцветают каштаны на парижских бульварах, и поздней верленовской осенью, когда так грустен и задумчив Париж, и в серые зимние дни с белеющими от выпавшего снега дорожками Люксембургского сада или Тюильри.

Но сильнее всего в его памяти — первые годы революции, когда советское искусство вышло из мастерских художников на площади Москвы и Ленинграда; когда выполняли свою роль «Окна РОСТА»; когда к искусству впервые широко приобщался народ... Однако не в одной лишь памяти художника все это: на столе перед ним лежат гранки выходящей его книги, и не только в устных рассказах художника предстанут перед нами годы его исканий в искусстве, его встречи с Луначарским, Маяковским, Бабелем или Олешей. Но Нюренберг еще и еще будоражит свою неслабеющую память.

— Расскажу еще про один эпизод, — скажет он, и эпизод этот разрастется до красочного большого рассказа о парижских встречах с импрессионистами или об одесских встречах с молодыми писателями, которым впоследствии суждено было стать украшением нашей литературы.

Палитра Нюренберга богата не только красками; она богата прежде всего глубокой мыслью художника, которой подчинены его краски.

Мне запомнился после выставки Нюренберга в 1961 году один его рисунок. На бумаге кремового цвета сангиной и углем изображен был портной — может быть, один из грустных персонажей Шолом-Алейхема. В ермолке, с ножницами в руках, он задумался на миг над своим верстаком; на верстаке лежит то, что он кроит, а позади

рядом с пустым манекеном висит готовое пальто. Все просто, скупо, но со столь глубокой мыслью, со столь выразительной передачей печали этого захолустного портного, его портняжьей судьбы, что мысленно видишь и всю шолом-алейхемовскую Касриловку... Да и все работы Нюренберга прежде всего озарены его мыслью, и рука художника лишь тогда потянется к кистям или излюбленной им сангине, когда станет необходимым выразить эту свою мысль.

Но вот однажды, по какому-то широкому побуждению своей художественной натуры, Нюренберг решает отдать ряд своих рисунков музею, а ряд раздарить друзьям, чтобы был у них «уголок Нюренберга». У меня нет «уголка Нюренберга», у меня лишь несколько его работ, одна из которых — «Цветочницы» — в такой степени полна славословия жизни, что и сам как бы проходишь мимо ряда цветочниц с букетами в протянутых руках.

— Возьмите еще этот рисунок, — скажет художник на прощание, — ну прошу вас, возьмите, — и всегда стоит трудов убедить его, что не следует так разбрасываться, что уже не так-то легко ему рисовать или писать картины.

Но, согласившись с этим, он тут же оживится, узнав, что уезжаешь в дальнюю поездку.

— Привезите мне парочку сангинных карандашей! Только не забудьте.

И, пожимая на прощание руку художнику, думаешь о том, что время не подвластно искусству. В самом деле, что такое годы в сравнении со страстной неудержимостью художника, неудержимостью, несмотря ни на что, несмотря на его нелегкую жизнь...

ИСААК РАБИНОВИЧ

В Исааке Моисеевиче Рабиновиче всегда ощущался высокий артистизм. Он был художником театра и видел мир широко, в перспективах, меняющих наше представление о театральных возможностях. В крепостном театре в Архангельском сохранились декорации работы Гонзаго. Гонзаго умел придать плоскостной декорации стереоскопическую объемность. Умел это и Рабинович. Для него сцена была частью мира, и я помню, как не раз, стоило на какой-нибудь премьере пьесы с декорациями Рабиновича подняться занавесу, как зал мгновенно как бы вздрагивал от аплодисментов. Одинокая безлистая березка на заснеженном поле, где должна была произойти дуэль между Онегиным и Ленским, столь пространственно расширяла сценическое действие, что мы видели поле, на котором смертельно будет ранен сам Пушкин.

Когда о человеке говорят, что он жил в искусстве и ради искусства, нам кажется нередко, что это гипербола, созданная благожелательством к памяти того или другого деятеля. Но о Рабиновиче можно сказать по всей истине, что он жил в искусстве и ради искусства. Его мышление художника, а он был художником-философом, всегда отличалось, так сказать, своей монументальностью. Театроведы расскажут о нем как о декораторе, расскажут и о том, какую роль сыграло его искусство для советской сцены. Было время, когда имя Рабиновича составляло неотъемлемую часть художественной жизни Москвы. Многие блистательные постановки были связаны с этим именем: стоит вспомнить хотя бы «Лизистрату». Великий мастер сцены Владимир Иванович Немирович-Данченко сразу угадал Рабиновича и, конечно, не ошибся в нем.

Между четырьмя и пятью часами дня, неизменно на одном и том же отрезке Тверской, впоследствии улице Горького, можно было встретить Рабиновича: это были часы его отдыха и неспешной прогулки. Он шел в несколько

обвисшем пальто из коричневого мягкого бобрика, чуть меланхоличный, с живыми умными глазами, и больше всего радовался, если, встретив кого-либо, мог поговорить с ним об искусстве. Разговор об искусстве был для него не отвлеченным, а всегда связанным с какими-нибудь очередными его, Рабиновича, замыслами и действием; да и прогулку совершал он после напряженного рабочего дня в своей большой мастерской, в которой, однако, становилось уже тесно для его размаха.

Одно время он увлекся мозаикой, разыскал где-то в подвалах Академии наук в Ленинграде смальту, заготовленную еще родоначальником русской мозаики Ломоносовым, и монументальное мозаичное панно на одной из станций Московского метрополитена было именно в тех масштабах, какие искал Рабинович. Казалось, сцена уже тесна для него, ему нужен простор площадей, он был художником-глашатаем, подобно Диего Ривере, и «аль секко» — роспись по сухой штукатурке — пленяла его своими гигантскими возможностями.

В последние годы своей жизни, оставаясь художником театра, Рабинович больше всего мечтал все же о фресковой живописи, этом языке столетий.

— Рабинович чертовски талантлив, — сказал мне раз не очень склонный раздавать похвалы, взыскательный мастер сцены Зускин.— У него не только свой почерк, но и свое ви́дение: он видит Шекспира так же, как Пушкина или Аристофана. Это не только знание эпохи, это еще и нос художника, — и Зускин выразительно потянул ноздрями, — он унюхивает запах эпохи.

Темперамент у Рабиновича как художника был огромный, но в личной жизни Рабинович был столь сдержан и притушен, что в нем никогда нельзя было угадать его истинной силы. Нужны были сцена, ристалище, только тогда могучий темперамент умел выразить себя. Целомуд-

рие художника — одно из величайших, но, к сожалению, не слишком распространенных достоинств. Рабинович был строгим к себе и целомудренным художником: в его художественном наследстве, несомненно, найдется немало набросков, эскизов или даже готовых работ, которые расскажут о его строгости к себе и о его мучительных поисках.

— Работаю на лесах, — сказал он мне в одну из наших встреч, — вообще художник должен чувствовать себя каменщиком, а уж судьба его поистине складывается по кирпичикам.

Мы зашли в излюбленное им кафе, именовавшееся тогда «Прохлада», и Рабинович рассказал о каких-то фресковых росписях, от которых голова кружится, но не потому, что стоишь высоко на лесах, а от мысли, что на эти росписи поглядят и через сто лет, может быть, и чувствуешь себя ответственным перед потомками. В строгой самопроверке он понимал, что искусство театрального художника временно, декорации стареют, сколько их ни обновляй, постановки сходят со сцены, и такие замечательные декораторы, как, например, Константин Коровин или А. Я. Головин, остались в нашей памяти все же больше как живописцы.

Природа художника хрупкая, от самых простых и не задевающих другого причин получает нередко он травмы, и трудно уследить, где и когда произошел надлом в его психике, а следовательно, и в его искусстве. Мне кажется, что такой надлом произошел и у Рабиновича, его превосходные работы перестали получать такой отклик, как прежде, он ощущал это и как-то внутренне сжался; впрочем, может быть, это было следствием и каких-то личных причин.

В Театральном музее Бахрушина есть немало работ Рабиновича: есть его макеты и его эскизы костюмов. С именем Рабиновича связано рождение советской сцены,

он был в числе тех, кто создавал наш театр во всем его блеске, создавал с огромной изобретательностью и с чувством эпохи: он действительно умел «унюхивать» воздух эпохи, будь то времена Шекспира, Лопе де Вега или быт печальных местечек, в которых жили герои Шолом-Алейхема и Менделе-Мойхер-Сфорима; но сильнее всего он ощущал атмосферу современности и подчинял ей все, что делал, подчинял ей и те эпохи, которые изображал.

— Обязательно приходите ко мне в мастерскую,— приглашал он меня не раз, — я покажу вам, какие большие работы задумал. Ничто так не переживает века, как здания, а следовательно, и роспись на стенах. Без фресок нельзя было бы представить себе Помпеи.

Я так и не побывал в его мастерской и с опозданием сожалею об этом. Он был все еще красив, но как-то отяжелел, временами мгновенно краснел, это говорило о плохом сердце, но у него было столько замыслов и в такой степени он был внутренне весь в будущем, что его работа театрального художника казалась лишь подготовкой к самому главному.

Осуществить это главное Исааку Рабиновичу, однако, не привелось, он умер на пороге того воображаемого дома, который так и не успел построить. Но и всего того, что сделал этот взыскательный художник для русской сцены, достаточно, чтобы остаться в истории нашего театра.

— Работать — это жить, — сказал мне Рабинович как-то в ответ на обычный вопрос, как он живет? — Если я работаю, значит, я хорошо живу.

Я не ощутил деланного оптимизма в его ответе, он действительно был убежден, что истинная жизнь человека, а тем более деятеля искусства заключена в его труде, и чем человек больше трудится, тем полнее он живет, несмотря на многие пороги или даже овраги, которые приходится преодолевать.

А. П. МОГИЛЕВСКИЙ

Проходя как-то по Кречетниковскому переулку, в пору, когда создавался новый Арбат, ныне именуемый проспектом Калинина, и когда на глазах истаивала старая Москва с ее переулками, Собачьей площадкой, Композиторской улицей, старинными домами прошлого века, — я увидел среди еще не убранных руин знакомую фигуру художника Александра Павловича Могилевского. Примостившись где-то на уцелевшей лестничной клетке, делал он оттуда зарисовки этой уходящей Москвы, чтобы потом на их основе создать целую сюиту акварелей.

Могилевского можно по праву назвать своего рода певцом Москвы, он рисует уходящее, чтобы на фоне этого уходящего изобразить пришедшее взамен, высотные здания, широкие площади, широкие мосты над Москвой-рекой. Множество жителей уходящего, старого Арбата с его переулками знало этого необычайно вежливого, скромного, сразу внушающего доверие художника, и, стоило Могилевскому позвонить в какую-либо квартиру, одно из окон которой он присмотрел, сразу предположив, что оттуда можно будет хорошо обозреть панораму, даже осторожные старушки, не сомневаясь, впускали его порисовать из окна своей комнаты, а потом и сдружались с художником, уютным, ненавязчивым и по своей природе глубоко душевным.

Александр Павлович Могилевский принадлежит к той плеяде старейших художников, которые начинали, в частности, нашу советскую графику. Множество книг иллюстрировал он, множество создал и обложек и книжных украшений, создал по-своему, в прошлом — ученик хорошей мюнхенской школы, с юности преданный своему искусству. Я вспоминаю, как для одной из моих ранних книг, написанной после поездки на Север, Могилевский, прочитав книгу — а читает он всегда с удивительным вниманием, — сказал:

— Никакого рисунка для обложки, только название книги. Увидите, как это убедительно получится. — И он нарисовал лишь одно название, нарисовал его грубо, словно наспех, но получилось именно так, как мог бы помор написать на корме своей шнёки ее название: «Норд».

Беря в руки эту книгу, скупо оформленную Могилевским, я как бы вдыхаю тот воздух, которым дышал в свою поездку на Север, ныне уже столь далекую, и вместе с тем ощущаю глубокую мысль художника, искавшего свою графическую правду. Позднее привелось мне побывать с Могилевским на каспийской путине, и он привез оттуда отлично выверенные глазом художника, а главное — его чувством акварели, посвященные Каспию, впоследствии сложившиеся в целый альбом.

В своем искусстве Могилевский упорен и принципиален, и это всегда подкупает в художнике. Акварель за акварелью, иллюстрация за иллюстрацией, так уже добрые полвека, наверно, и вот он стал своего рода историографом Москвы, столь любимого им города, создал целую акварельную поэму о Москве, и не в одном музее встретишь его работы. Но он осмысливает свое искусство не только в пределах непосредственных задач художника; он умеет глубоко мыслить и теоретически, ведет своего рода дневник, в котором немало размышляет о задачах живописного искусства. Для него Москва с ее архитектурой, старыми уличками и новыми проспектами одухотворена прежде всего своим историческим преображением, и с этих позиций он живописует ее, находя в столкновении старого с новым основу ее поступательного движения.

Вот зимой — в своем малахаїчике из заячьего меха со свисающими наушниками, а летом — в кепочке, находит старый художник уходящие уголки Москвы, наподобие поленовского «Московского дворика», или те величественные ансамбли новой Москвы, которые отражают движение



А. Могилевский. На каспийской путине. Тушь

века, и уже где-то среди руин, на уцелевшей лестнице или в чьей-нибудь квартире на самом верху девятиэтажного, а то и двенадцатиэтажного дома стоит с альбомом для зарисовок художник, скромный и интеллигентный в такой степени, что для него потеснятся в кухне, из окна которой он рисует, а потом художник вежливо скажет: «Большое спасибо», — и ему благожелательно ответят: «Приходите еще, если понадобится», — и тогда он пообещает: «Принесу показать, что́ получилось» — и непременно принесет показать акварель, довольный, что написал еще страничку своей поэмы о великом городе.

В Мариуполе, где Могилевский родился, хорошо знают его нежные акварели и автолитографии Азовского моря — а Могилевский еще и отличный литограф, знаток почти всех видов графического искусства, — и на альбоме, который он подарил мне как-то, есть его надпись: «В этой маленькой серии автолитографий мне хотелось запечатлеть берег моего родного моря», и он запечатлел этот берег тонко, мягко и проникновенно.

Обращаясь к творчеству Могилевского, всегда думаешь о том, что бо́льшего он все же заслужил, чем лишь молчаливого признания его искусства. Он никогда не шумел, ничего не добивался, шел своей дорогой, и ныне, когда, казалось бы, он уже многого достиг и мог бы поуспокоиться, ни зима со снегопадом, ни летний зной не остановят его: не в одном уголке Москвы встретишь этого художника с рисовальным альбомом в руках; и допоздна в его мастерской на первом этаже маленького домика по Трубниковскому переулку увидишь свет, постучишь в окно, минуту спустя художник откроет дверь, вглядится, скажет: «Ну, вот как хорошо, что зашли» — и начнет показывать то, что наработал с нестареющей одержимостью художника.

А то возглавит он группу подростков в своем доме, пробудит в них интерес к природе, и смотришь — уже раз-

россся сад, который посадил он совместно с увлеченными им подростками; или — залетела под осень в его комнату бабочка, и он создает для нее между окнами зеленый уголок, подкармливает, следит за ней, пока она по закону природы как бы самопрепарировалась, и, наверно, и зарисовал эту бабочку во всех стадиях, трогательно расположенный ко всему живому.

Не раз мысленно представишь себе, как выходит утром из своего маленького домика Александр Павлович Могилевский, идет собирать своего рода пыльцу, и, если сказать образно, — не один добрый сот на его счету.

МИХАИЛ ЛАРИОНОВ

В жизни у Михаила Федоровича Ларионова были бури и дерзания, находки и потери, блистательный успех, когда Дягилев ставил балеты с его, Ларионова, декорациями и костюмами по его эскизам, — всего было вдосталь у этого художника, большого и сложного. Эпоха «бури и натиска» была для него, однако, уже позади в ту пору, когда я впервые увидел его в одном из парижских кафе и добрейший и милейший художник Сергей Фотинский, уже свыше полувека живущий в Париже, познакомил меня с Ларионовым. . .

Это был высокий и плотный человек с румяными щеками и столь широкий и добродушный, что трудно было связать его облик с тем Ларионовым, которого помнили в эпоху «пощечины общественному вкусу», с какой-то намалеванной эмблемой на щеке. Казалось, Ларионов лишь шутил тогда, а сейчас пришел к настоящей правде своего искусства.

— Значит, побродим по Парижу, — предложил Ларионов тут же, — ничего городишко, чуть побольше Тирасполя, где я родился, может, не лучше, но побольше.

И Ларионов немедля создал боевую программу знакомства с Парижем только не по правилам туристической компании вроде Кука, а по своим правилам, своего понимания Парижа, улицы которого он знал, как испытанный шофер такси или почтальон, поработавший во всех аррондисманах этого несколько побольше Тирасполя города. Было здесь все в эту ночь — у молодости ноги не устают, а часы молодость забывает завести, — было здесь все: и выставка импрессионистов, и «блошиный рынок», на котором Ларионов выискивал цилиндр бывшего президента, и пуск корабликов в водоеме Люксембургского сада, где нужно, перегнувшись через борт водоема, дуть в парус, и кино «Актюалитэ», в котором целый день кряду показывают хронику событий во всех частях света, и обед в каком-то облюбо-

ванном Ларионовым ресторанчике, где меню пишут мелом на аспидной доске — но поищи еще в Париже такой паштет из перепелок! — и ночные кафе на Монмартре, и Центральный рынок Парижа, который с фламандской тщательностью описал Золя, и луковый суп в трактире для грузчиков, и, наконец, парижское утро, когда с розами в петлицах возвращались мы — нет, не по домам, — а в кафе «Ротонда», тогда еще существовавшее, чтобы подкрепиться для наступающего дня, не отделенного от предыдущего сном или отдыхом... Силы, игры духа, благожелательства было в Ларионове на добрых два десятка художников; следует, однако, добавить, что и таланта было у него столько же.

Искусствоведы проследят и определят его путь и чтó ушло и чтó осталось у Ларионова. Но когда говоришь о живом художнике — видишь его вне оценок, нередко противоречивых и нередко пристрастных. В Ларионове было щедрое буйство художника, которого радует мир со всеми его красками, и художник спешит запечатлеть их по-своему, иногда не убеждая, но по-своему. Если обратиться лишь к декоративным работам Ларионова, вспомнить балеты «Русские сказки» Лядова, и «Полуночное солнце» Римского-Корсакова, и «Шута» Прокофьева, и «Лисичек» Стравинского, то кто же сможет оспорить, что имя Ларионова монументально вписано в историю дягилевских постановок. Но неужели изысканный и громогласный художник именно этот высокий детина с лицом волгаря и русской широтой и неутомимостью?

— А теперь пойдем ко мне, — сказал Ларионов после утренней чашки кофе. — Живу высоконько, но из окна полюбуетесь крышами Парижа. Крыши Парижа — это симфония, целая цветовая гамма для художника, а для писателя — источник воображения. Без крыш Парижа не было бы ни Бальзака, ни Домье, ни Леже с его кубиками.

В улице Жака Калло, на которой жили Наталья Гончарова и Михаил Ларионов, есть и доныне та парижская прелесть прошлого, какую не заменят никакие современные урбанистические ансамбли Корбюзье. Как и сотни других улиц Парижа, она живет своей жизнью, простой и по-своему мудрой. Конечно, и хозяин углового кафе, и соседняя консьержка, и какая-то дама, выведшая на прогулку своего скотча, — все знали здесь высокую фигуру русского художника, приветствовавшего то одного, то другого рукой и, видимо, считавшего не только улицу Калло, но и все прилегающие тихие улицы своим домом.

Из окна мастерской Ларионова действительно был виден Париж, его крыши из полукруглой черепицы с батареями труб, сиреневое небо над ними, эта вечная цветная гравюра с ее вялыми тонами, с ее серовато-перламутровым фоном, который художники называют «гри-перль» и который вдохновил русского поэта написать стихотворение: «В дождь Париж расцветает точно серая роза...»

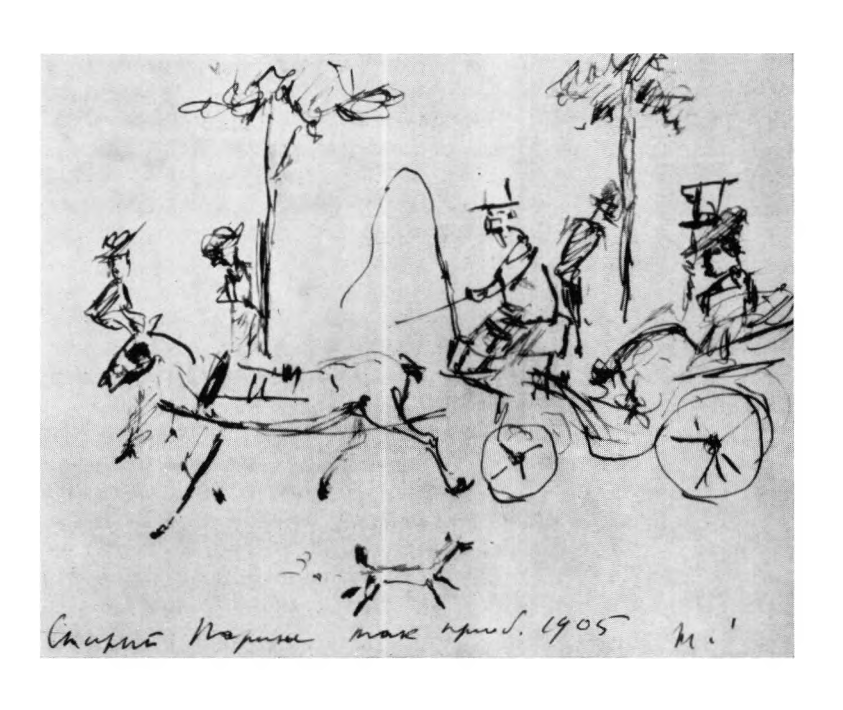
Я постоял у окна мастерской Ларионова, глядя на крыши Парижа, похожие цветом на танагры и воспетые вскоре замечательным кинорежиссером Рене Клером.

— Ну как? — спросил Ларионов, наблюдая за мной.

Ответа своего я не помню, но, видимо, он пришелся по душе художнику.

— Тогда садитесь сюда, спиной к свету. Покажу вам кое-что.

Это «кое-что» — этюды, рисунки, натюрморты, пейзажи — не имело предела, вся мастерская была заставлена подрамниками с холстами, можно было подивиться труженичеству или даже одержимости художника, и я понял, что для Ларионова самое главное — это труд, причем взыскательный, упорный труд, а уж потом та рассеянная парижская жизнь, которая представляется непосвященным необходимой принадлежностью богемы... В Ларионове



М. Ларионов. Старый Париж. Рисунок пером

было нечто от тех старых мастеров, которые дивят нас не только своим искусством, но и масштабами сделанного ими нередко за короткую жизнь.

Ночью в кафе «Дом», сидя со мной за столиком, Ларионов попросил вдруг официанта принести чернила и бумагу. Ему принесли флакон чернил и фирменную почтовую бумагу со штампом кафе «Дом». Ларионов положил на стол лист, обмакнул в чернильницу ручку заостренным концом ее державы и почти мгновенно сделал лаконичный рисунок, изображающий бегущую лошадь, запряженную в кабриолет, с седоками и кучером с длинным хлыстом. «Старый Париж, так приблизительно 1905 год», — написал он внизу и поставил две латинские буквы своего имени.

Потом он сделал второй рисунок, изображающий парижский уличный пейзаж. Две девицы, сидевшие за соседним столиком, из тех, которых французы называют «курочками», заинтересованно смотрели, как Ларионов рисует.

«Это большой артист», — убежденно сказала одна из них, и много лет спустя, смотря фильм о Модильяни, где именно одна из таких «курочек» в силу врожденного милосердия покупает его рисунок, — я вспомнил ценительницу таланта Ларионова в ночном кафе. Так и поныне висит у меня на стене этот рисунок, изображающий старый Париж, и штамп кафе «Дом» проступает с оборотной стороны бумаги.

Париж не был для Ларионова городом, в котором по тем или иным причинам он живет уже десятилетия: Париж был для него своего рода художественной колыбелью. Дягилев знал цену таланту Ларионова, и, наверно, не раз занавес, вдохновивший Серова изобразить для него «Шехеразаду», — не раз поднимался этот занавес, чтобы зрители могли поаплодировать декорациям Ларионова.

Жизнь художника всегда сложна, а большого художника — особенно сложна. Ларионов шел не простым и не

легким путем, находя самого себя: в его творчестве было немало ошибок, увлечений, зачастую непрочных, поисков нередко неверных; но, как истинный художник, он все же пробирался к заветной цели.

В книге о Дягилеве, написанной Сергеем Лифарем, есть страничка с фотографиями декораторов дягилевского балета: среди молодых Александра Бенуа и Льва Бакста увидишь и молодого Ларионова. Но — как и Александр Бенуа и Бакст — Ларионов шел в основном все же дорогой живописца, он видел мир глазами художника и, хотя жил в среде французских влияний, оставался в основе глубоко русским художником.

Щедрость — тоже признак таланта: только тот, у кого всего много, может позволить себе быть расточительным: речь, разумеется, идет об искусстве. Часы, которые Ларионов провел у мольберта, в конечном итоге могут сложиться в целые годы.

Осенью 1927 года, сравнительно долго прожив в Париже, я уезжал, никем не провожаемый: с друзьями я простился накануне. Под огромной закопченной крышей Северного вокзала, этом месте встреч и разлук, я с чемоданом в руке шел один по перрону. Было серое парижское утро, одно из тех, которые еще незаметно, но уже настойчиво приносят с собой позднюю осень. Каштаны на Больших бульварах уже облетели, и возле столиков кафе на улицах появились первые жаровни для обогрева посетителей.

Я уже садился в вагон, когда услышал, что кто-то окликает меня. По перрону, высокий, запыхавшийся, торопился Ларионов.

— Чуть не опоздал, — оказал он. — Вчера не успел вам вручить. Посмóтрите в Москве. От меня и от Гончаровой.

В его руке были завернутые в бумагу картины. Кондуктор крикнул: «En voitures!» — и мы успели лишь обняться

с Ларионовым. В Москве я развернул его подарок: вместе с «Испанкой» Натальи Гончаровой был пейзаж маслом Ларионова. В нежной серо-жемчужной гамме изображено на нем побережье Средиземного моря с мужской и женской идущими вдоль берега фигурами. «На море вечер — эскиз возвращения меня домой. Ляванду (Средиземное море). Я в синих штанах. М. Ларионов. 1926» — было написано пером внизу на незакрашенной полоске холста.

Два года назад, побывав в Ляванду, я зрительно проверил то, что изобразил на своем холсте Ларионов, и лишний раз порадовался глазу художника. Бродя по берегу, я вспоминал Ларионова той далекой поры, остро жалея, что в этот приезд не нашел Ларионова в Париже: он был тяжело болен, и друзья увезли его в Швейцарию.

— Стал уже понемногу ходить, правда, с палочкой, — сказала мне Наталья Сергеевна Гончарова, у которой я побывал.

Я не мог представить себе Ларионова с палочкой, и лучше, что он остался для меня полным зрелых сил.

Год спустя после нашей встречи не стало Гончаровой, а еще два года спустя не стало и Ларионова. Я получил в мае 1964 года траурный конверт из Парижа с вложенным в него извещением: жена Ларионова сообщала, что Михаил Ларионов скончался 10 мая 1964 года в Фонтене-о-Роз и что прах его будет погребен на кладбище Иври в фамильном склепе.

История живописи — большая книга. Блистательное мастерство декоратора, влюбленного в краски, пейзажи художника, по-своему видевшего мир, позволят историку искусства посвятить Ларионову строки, полные признания его большого таланта; да и о художнической жизни Ларионова, наверно, будет еще написано... наверно, будет написана книга о русском художнике в Париже и о Париже в русском художнике.

НАТАЛЬЯ ГОНЧАРОВА

Улички в этом районе Парижа носят имена поэтов и художников — Милле, Теньера, Генриха Гейне, Домье, Теофиля Готье, Коро...

Затерялась среди них и старая уличка Жака Калло, французского гравера, создавшего знаменитые серии «Бедствия войны».

Мы сели на маленькой площади за вынесенный на улицу столик углового кафе. Париж был здесь тот же, что и четверть века назад, когда мне привелось побывать на этой площади, или, вернее, тот же, что и добрый век назад. Дома, окружавшие площадь, были построены, наверно, в восемнадцатом столетии, сумрачные, в высоту, дома, с зелеными жалюзи на окнах и черепичными розово-желтоватыми крышами, утыканными трубами, похожими на цветочные горшки. В задней комнате кафе несколько постоянных посетителей играли в «беллот».

На этой площади, в доме, сумрачном и неудобном, но хранившем в себе пристрастия не одного поколения художников, вот уже почти полвека жили два художника, имена которых связаны с самым блистательным расцветом русского балета в Париже, с именами Дягилева и Стравинского, Равеля и Дебюсси, Матисса и Пикассо, — Наталья Гончарова и Михаил Ларионов...

Я медлил, однако, подняться в этот дом, в котором не был столько лет, время пронеслось над ним и над теми, кто в нем жил, состарило их, может быть, лишило зоркости их глаза, искавшие красок... С этим смутным чувством поднялись мы — я и мой спутник, художник — по крутой мрачной лестнице на четвертый этаж. На двери квартиры, где жила Наталья Сергеевна Гончарова, висела бумажка с надписью: «Стучите сильнее». Мы постучали. Постучали затем еще и еще. Шаркающие шаги послышались наконец за дверью, и слабый женский голос спросил по-французски — Кто там?

Мы назвали себя. Наталья Сергеевна долго открывала нам дверь, мы зашли затем в жилище, и я увидел художницу. Ее бедные, некогда широко владевшие декоративной кистью руки были скрючены от ревматизма, и вся она была высохшая, как бы еле существующая. За несколько месяцев до этой нашей встречи, в Москве, на гастролях английского балета, зрители увидели блестящие декорации Натальи Гончаровой в балете «Жар-птица», именно эти декорации сразу создали атмосферу праздничности, и я, как, наверно, и многие другие, был горд, что это сделала русская художница.

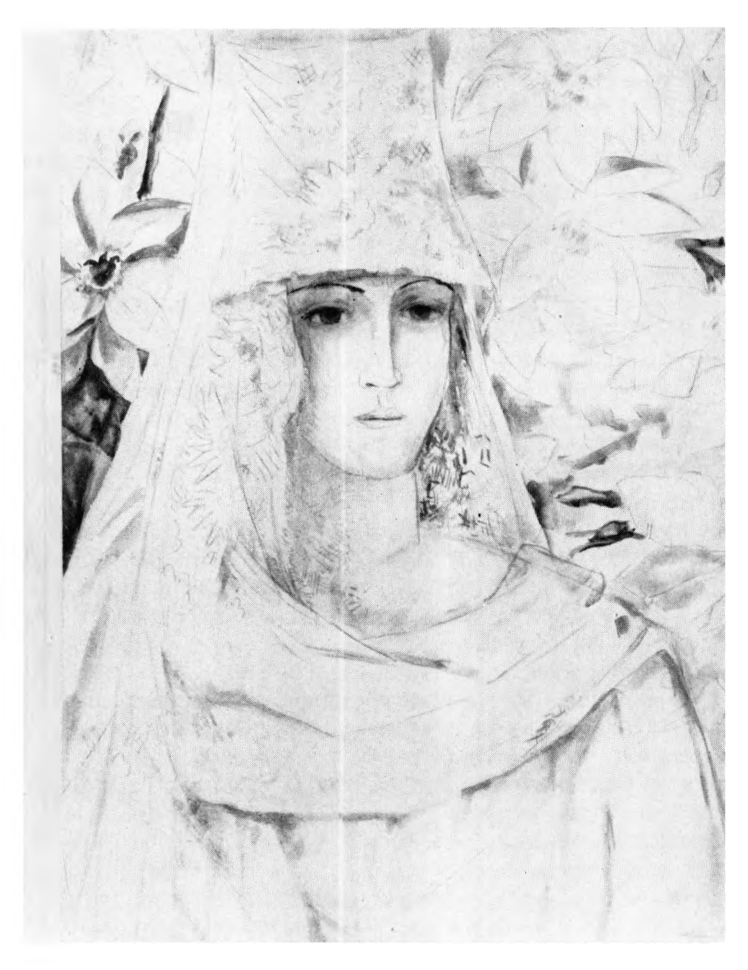
Я напомнил Наталье Сергеевне о нашей давней, уже отдаленной многими годами встрече. Она слушала устало: она была больна, болен был и Ларионов, старость со всем тем, что она приносит, настигла их, и многое казалось уже безвозвратно утраченным.

— Знаете, Наталья Сергеевна, — сказал я. — Недавно в Москве был на гастролях английский балет, и я смотрел «Жар-птицу» с вашими декорациями. Я знаю, что многие ценители искусства хотели попасть в Большой театр именно для того, чтобы увидеть ваши декорации.

Она подняла глаза, и вдруг случилось то, что можно назвать чудом преображения, и, пожалуй, только люди искусства способны на такое преображение.

— Правда? — спросила она, глядя на меня молодым, зажегшимся взглядом. — Правда, в Москве не совсем забыли меня?

Ее немощное слабое тело стало словно гибким и напряженным, она видела то, что истинный художник никогда не забывает, сколько бы времени ни прошло и какие бы испытания ни выпали на его долю. Она уже полвека жила в Париже, история русского балета на Западе связана и с ее именем, торжество русского искусства, покорявшего мир, разделяла и она.



Н. Гончарова. Испанка. Карандаш, акварель

— Я ведь продолжаю работать, — сказала Наталья Сергеевна вдруг. — Конечно, писать картины я уже не могу, но я беру карандаш в обе руки и рисую.

Она соединила свои скрюченные руки и показала, как держит в них карандаш. Она хотела жить, как художник, и продолжать действовать, как художник. В этой квартире, из мастерской которой смотрел я в свою пору на старые крыши Парижа, на его нежное, в сиреневой дымке небо, — прошла ее художественная жизнь, сюда доходил прибой той славы, которой увенчан был русский балет с его музыкой и художниками. Сюда приходили, наверно, и Александр Бенуа, и Бакст, и Дебюсси, и Равель...

Я подарил Наталье Сергеевне того русского Емелюшку, отличную куклу, какую изготовляют у нас. Она почти с нежностью взяла его в руки.

— Я попрошу его сфотографировать и пошлю снимок Михаилу Федоровичу в Швейцарию, — сказала она. — Это чудесное лекарство, спасибо. Мне почему-то с утра казалось, что сегодня должно случиться что-то хорошее.

Она прижимала к груди этого московского Емелюшку.

— Вы извините меня, но я всегда боюсь подать руку, чтобы мне не сделали больно... у меня такие больные руки!

Но она положила все же руку на мою ладонь. Ее глаза были чуть подернуты влагой: вместе с тем хорошим, чего она ждала, пришли воспоминания, и воспоминания эти, когда художнику приходится брать карандаш в обе руки, чтобы провести хотя бы черточку, — воспоминания эти не могли быть легкими.

Я хотел увидеть еще раз в жизни Наталью Гончарову, и пусть образ этой высохшей женщины не совпадал с образом, который знал когда-то, я не забуду молодого блеска глаз, когда заговорили о ее искусстве, и устремленности всего ее существа, словно перед ней раздвинули занавес

и она снова увидела «Свадебку» Стравинского или «Жар-птицу», или «Золотого петушка» со своими декорациями.

Мы молча спускались по угрюмой, уже посеревшей от сумерек лестнице. У меня было чувство, что мы приходили прощаться с Гончаровой, и ныне, когда она умерла, я понял, что это было именно так. В последний раз бедная искривленная рука замечательной художницы легла на мою ладонь, но у меня на стене висит воздушная, прекрасная «Испанка» работы Натальи Гончаровой. Каждый раз теперь, обращая взор в сторону этого портрета, я вспоминаю о жизни художницы, не раз покорявшей зрителей своим искусством и до последнего своего часа державшей в руках карандаш, чтобы ни один день не прошел без наброска или хотя бы завитка, как и должен жить, несмотря ни на что, подлинный художник.

САРЬЯН

В доме солнечно, за окном ереванская осень с ее дарами, а здесь, в мастерской художника, — вся Армения, все ее краски, вся нежность ее вёсен и осени, долины в цветущих абрикосовых садах, и мягкие оливково-коричневые складки гор — все, что соединило в себе сердце Мартироса Сергеевича Сарьяна, соединило в преданности родной земле, в страстной любви к родной земле, в сыновней верности родной земле.

Долгими дорогами шел Сарьян, много находил нового; но то, с чего он начал, осталось: его палитра, гамма его красок, его Армения, которая не уходила никуда даже в те годы, когда Сарьян жил в Париже, — она всегда была с ним, его Армения. Пример верности художника основной своей теме, — по существу, теме его жизни — пример редкий и покоряющий. И когда сидишь за столом у Сарьяна, слушаешь его неторопливую речь, а потом смотришь вещи, которые показывает художник, думаешь о том, что все это собирал Сарьян всю свою жизнь, копил для прекрасного итога, копил для поры того душевного равновесия, когда художник может сказать себе: «сделал все в меру своих сил и искал не напрасно, а то, что нашел, отдал богато, отдал с упорной, никогда не покидавшей мыслью о родном народе».

Испытания — а их Сарьян немало узнал на своем жизненном пути — в конечном итоге всегда являются двигательной силой для художника. Потеряв что-либо, находишь взамен другое, и — по правилу жизни — найденное должно возместить потерянное, хотя это и не всегда случается.

Но в жизни Сарьяна это случилось: и солнечная ереванская осень за окном, и матовая кисть винограда из своего сада, и рубиново-яркая мякоть разрезанного граната — все это, кажется, сошло с картин художника, как в свою очередь стало составной частью его картин, и без мастер-

ской Сарьяна, а ныне уже и без его галереи не представишь себе Еревана.

Живопись, как и всякое искусство, — это прежде всего философия. Краски сами по себе ничего не стóят, если они не выражают глубокой мысли художника. Пейзажи Сарьяна не только романтичны, но и философичны. Утверждение жизни с ее красками — это тоже философия, славословие всему тому, что определяет и назначение самого искусства.

Как-то в горьком раздумье Сарьян сказал:

— Судьба художника хуже, чем судьба писателя. У писателя все его книги стоят на полке перед ним, а у художника его детища разбросаны по галереям и собраниям, и со многим, сделанным тобой, уже никогда не встретишься.

Я напомнил как-то Мартиросу Сергеевичу сказанное им, и он несколько удивился, что мог сказать так: может быть, это было в минуту уныния. Его детища с ним ныне, пусть не в полном их составе; но лучшее, что написал Сарьян за последние годы, — с ним, в его мастерской, ставшей местом своего рода паломничества, да и сам Сарьян кажется составной частью Еревана, особенно в ясный день, когда увидишь снеговые вершины Арарата и Арагаца.

По дороге к Сарьяну я купил в книжном магазине его книгу «Записки из моей жизни» на армянском языке, но ныне она вышла и на русском. Сарьяну есть что вспомнить и о чем рассказать. Историю современной живописи не представишь себе без имени Сарьяна: страстность его красок, пластичность его пейзажей оказали огромное влияние на живопись современных армянских художников; в этом убеждаешься, проходя по залам Ереванской картинной галереи. Это уже не только школа художника, это ветер искусства, определивший столь многое в живописи его последователей, — и, может быть, говоря о Сарьяне,

следует прежде всего сказать о создании им своего национального искусства, сочетавшего вместе с тем лучшее, что нашел он в мировом искусстве, в частности у импрессионистов. Его пейзажи отличительны не только потому, что они изображают Армению с особенностями ее красок; в них заключено ощущение родной земли, это как бы песня о родной земле — песня такой силы, что искусство Сарьяна становится явлением не только живописного порядка. Это голос глубоко национального художника, сумевшего вместе с тем сделать свою живопись явлением всеобщей культуры...

Сарьян всегда был близок к писателям. Портреты Исаакяна, Чаренца, Шагинян, Эренбурга — прямой след той духовной атмосферы, к которой художник обращен уже столько десятилетий...

Каждый раз, приезжая в Ереван, я прежде всего обращен мыслями к Сарьяну, мне прежде всего хочется побывать в его доме, вдохнуть воздух его искусства, порадоваться неслабеющей силе его руки, его художественному взору, его глубокому проникновению в строй и характер родной природы и в строй и характеры людей, преобразующих эту природу, подчинивших себе суровую землю Армении, сделавших плодородными даже каменистые склоны ее гор.

В Гарни, на развалинах языческого храма, где дышит многовековая история Армении, история жестокая, кровавая и героическая, поднявшись над шумящим в пропасти Азатом, я увидел цветущие в тихой нежности персиковые и абрикосовые сады с их лиловато-белыми цветами, и мне казалось, что я узнаю руку Сарьяна, словно он не только писал эти сады, но и сажал их, и, может быть, по своему внутреннему смыслу это было закономерное ощущение. Множество садов посадил Сарьян, и в долинах нашего искусства еще не раз остановишься перед этими цветущи-

ми садами, порадуешься щедрости художника и богатству его красок.

Надписав мне свою книгу, Мартирос Сергеевич пририсовал после подписи ослика: эмблему горного пейзажа Армении. Я поставил в своем книжном шкафу «Записки из моей жизни» Сарьяна рядом с «Давними днями» Нестерова. Эти книги дороги мне не только авторскими надписями, но и тем, что в них заключена целая эпоха того искусства, которое побуждало к действию и писателя. А уж про горный воздух этих книг и говорить нечего.

ТРОПИНКА В КИММЕРИИ

Максимилиан Александрович Волошин был вписан в киммерийский пейзаж, во всяком случае, в пейзаж Коктебеля. Казалось, не он жил в Коктебеле, а Коктебель существовал при нем. Тучная фигура Волошина с головой античного бога и ассирийскими вавилонами бороды напоминала о Пантикапее и Понте Эвксинском: в хитоне киноварной расцветки и сандалиях на босу ногу Волошин как бы являл собой образ последнего древнего грека. Но это была не та внешняя декоративность, которая обычно дешевит художника; это было поэтическим верованием Волошина, и вряд ли найдешь много примеров такого единства с окружающей природой, какое было у него.

В Киммерии дремлет дух Древней Греции. Дух этот разлит и в каменистых грядах из вулканических пород, и в тишине великолепнейшей бухты с ее прибрежной галькой, представляющей целый ювелирный магазин для любителей: то сердолик или хризопрас, то халцедон подбросит море на берег, и не у одного из тех, кто побывал в Коктебеле, хранятся целые коллекции розовых, голубых, золотистых птице- и конеподобных камешков. Среди литераторов, что, лежа на животе и надев очки, ищут в прибрежной гальке драгоценности, и поныне считается весьма распространенной «каменная болезнь».

Одну из лучших своих поэтических книг Волошин назвал «Иверни». Иверни — это черепки. Ощущение Древней Греции было свойственно Волошину не только в силу его поэтических пристрастий. В русской литературе струя эллинизма, начиная с анакреонтических стихов Державина и перевода «Илиады» Гнедичем, всегда была сильна: стоит вспомнить Аполлона Майкова или Н. Ф. Щербину.

В стихах Волошина эллинизма, однако, не почувствуешь: но он был во всем его быту, и притом, так сказать, наследственно. Его мать Кириенко-Волошина, маленькая и сухонькая, появляясь со своим мощным сыном,

всегда напоминала персонаж из какой-нибудь древнегреческой трагедии: она тоже была одета в хитон, по-мужски стригла седеющие волосы и носила сандалии. Они оба казались — мать и сын — чрезвычайно несовременными, словно море выкинуло их на берег вместе с халцедонами и прочими своими реликвиями. Но для бо́льшей части литераторов было невозможно представить себе Коктебель без этих двух как бы созданных из вулканических пород фигур.

Влюбленность в киммерийский пейзаж выражалась у Волошина и в том, что, будучи незаурядным художником, он запечатлевал этот пейзаж в десятках или даже сотнях акварелей всех размеров, которые широко раздаривал приезжавшим в Коктебель литераторам. У меня хранятся три акварели Волошина, чрезвычайно нежно и выразительно передающие берег Коктебеля и море во все времена года. Обычно на пейзажах Волошина изображены перламутровые облака, лагуны и окружающие бухту Коктебеля горы в тяжелых слоновьих складках. Волошину, как стихотворцу, были близки французские поэты Эредиа, Малларме, Бодлер, Верлен, книги которых составляли его превосходную библиотеку. Но, тонко чувствуя Париж и поэтическую музыку его певцов, сам автор отличных стихов о Париже, Волошин оставался глубоко русским поэтом со всеми теми особенностями, недостатками и достоинствами, какие отличают нашу поэзию времен символизма: не забудем, что и Александр Блок тех же корней, и все же эти корни получали питание от Некрасова, Тютчева, Полонского. Кстати, первая книга одного из теоретиков символизма Андрея Белого «Пепел» не только посвящена памяти Некрасова, но Некрасов целиком разлит и в ряде стихотворений Белого.

Пожалуй, только два русских художника — К. Богаевский и Максимилиан Волошин — запечатлели Киммерию,

в частности Коктебель, в такой степени, что превратили географическое понятие в своего рода литературное. «Припаду я к острым щебням, к серым срывам размытых гор, причащусь я горькой соли задыхающейся волны, обовью я чабром, мятой и полынью седой чело. Здравствуй, ты, в весне распятой, мой торжественный Коктебель!» — писал в одном из стихотворений цикла «Коктебель» Волошин.

Разумеется, не все равноценно в творчестве Волошина. Когда шла проверка понимания интеллигенцией тех великих сил, которые полностью преобразили нашу страну, Волошину казалось, что есть нечто вечное и незыблемое, вроде любезной ему Киммерии, в которой дремлют тысячелетия, а общественная жизнь сходна с приливами и отливами, то есть с непостоянством. Время показало, что абсолютно постоянного не существует на свете, и несомненно, будь Волошин жив, он бы давно отказался от утверждения неподвижности даже киммерийского пейзажа, который, кстати, тоже уже давно изменился...

В поэте всегда радует особенность его голоса, безотносительно от того, громкий или тихий его голос. Мы знаем много примеров тихих голосов в нашей поэзии, без которых, однако, не представишь себе ее созвучия, ибо литература делается не кометами и даже не отдельными звездами, а галактикой.

Мне привелось повидать Волошина в дни сильнейшего землетрясения в Крыму в 1929 году. Я приехал в Коктебель, завершив большую поездку, из Италии и Турции, и в первую же ночь произошло землетрясение. В Коктебеле оно было сравнительно легким и случилось на рассвете. После первых же толчков, всполошивших жителей, выбежавших полуодетыми из своих домов и беспокойно толпившихся на берегу, я пошел к Волошину. Он сидел в своей комнате, заставленной полками с книгами, в кресле — в неизменном хитоне, скрестив толстые голые ноги



М. Волошин. Коктебель. Акварель

в сандалиях, похожий на Зевса-громовержца, по указанию которого и произошло землетрясение. У его ног лежали обломки какой-то свалившейся от толчков вазы и книги с пошатнувшейся книжной полки. У меня был с собой фотоаппарат, и я воодушевился:

— Давайте, я сниму вас в этой позе, Максимилиан Александрович.

Он снисходительно позволил сфотографировать себя.

— Эта часть Крымского полуострова подвержена тектоническим толчкам, — сказал он, казалось, довольный, что его излюбленная Киммерия показала свою силу. — Все окружающие горы состоят из застывших лав и вулканических пород, — добавил он с той обстоятельностью, с какой расхваливают товар в магазине.

«Заката алого заржавели лучи по склонам рыжих гор... и облачной галеры погасли паруса. Без края и без меры растет ночная тень. Остановись. Молчи. Каменья зноем дня во мраке горячи. Луга полынные нагорий тускло-серы... И низко над холмом дрожащий серп Венеры, как пламя воздухом колеблемой свечи...».

Такие стихи мог написать только отличный поэт, притом тонко чувствующий мир.

Вблизи бухты Коктебель есть гора, напоминающая своими очертаниями профиль Волошина. На горе, в лоне родной ему Киммерии, и покоится ныне прах поэта, воспевшего в стихах и акварелях этот действительно особенный облик Коктебеля. В доме Волошина, ставшем по его завещанию домом отдыха писателей, из года в год живут литераторы, для которых Коктебель неразрывно связан с именем Волошина. Если хорошенько задуматься, то, конечно, не материальный признак в виде дома хранит истинный смысл завещания поэта. Его завещание в призыве понять и полюбить этот берег, и его камни, и его суровую вулканическую природу, и облака той плотной и

в то же время воздушной округлости, какие десятки раз изображал другой певец Киммерии — художник К. Богаевский; но и сам Волошин изображал их.

Иверни — это глиняные черепки, может быть, эллинских амфор, и из поэтических черепков поэта Волошина и акварелей художника Волошина сложится когда-нибудь, и это будет закономерно, и вся его фигура, как по черепкам воссоздают формы некогда служивших человеку и украшавших его существование сосудов... Образ Волошина, царственно сидевшего в кресле, когда содрогалась крымская земля, и как бы довольного ее могуществом, связан в моей памяти и с немногими сборниками его стихов и с целым рядом его живописных работ. Истинный поэт всегда оставляет свой след, будь это хоть тропинка в горах. В Киммерии протоптана такая тропинка Волошиным, и ее никогда не спутаешь ни с какой другой тропинкой; для судьбы поэта это уже много, а Киммерия в данном случае означает русскую поэзию.

Недавно вдова поэта передала в Пушкинский Дом множество альбомов с рисунками, и ныне там почти все художественное наследие Волошина.

МИХАИЛ СОКОЛОВ

В годы, ныне уже дальние, встречал я не раз на Арбате, близ которого жил, несколько странного и столь примечательного по внешности человека, что со временем он как бы стал живописной частью Арбата. С лицом своего рода мефистофелевского типа, с бородкой ожерелком, которая ныне в моде, а в ту пору казалась отголоском каких-то шкиперских времен из романов Стивенсона или Джозефа Конрада, в странном зеленом пальто, с лаково-блистающим доберман-пинчером на поводке, проходил этот человек, и я мысленно относил его к числу московских чудаков.

Побывав уже много лет спустя у дочери писателя В. В. Розанова, художницы Надежды Васильевны Верещагиной, я узнал на фотографии, стоявшей на столе, этого оригинала давних времен, оказавшегося художником Михаилом Ксенофонтовичем Соколовым, мужем Н. В. Верещагиной, — художником сложной судьбы, ставшей судьбой и его искусства.

Долгие годы ни имени Соколова, ни его вещей никто не знал; они хранились, да и поныне частично хранятся у близких ему людей, — превосходные натюрморты в серо-жемчужной гамме, написанные в манере старых фламандцев; романтические пейзажи, полные сдержанного чувства художника; наконец, книжная графика, часть которой не так давно приобрели и Третьяковская галерея и Музей Пушкина.

Михаил Соколов был художником особенным, не признающим никаких проторенных путей, особенно в иллюстрации книг (следует вспомнить «Орлеанскую девственницу» с его рисунками). Он умел одинаково владеть пером, кистью или акварелью, художник столь своеобразного почерка, что даже в картинках величиной со спичечную этикетку, написанных в условиях, в которых находился не один год, — иногда лишь спичкой, обмакнутой в чернила, или разведенным зубным порошком — даже в этих малых,



М. Соколов. Зимний пейзаж. Масло

с ноготок картинках сохранял он свой почерк и изящество рисунка.

Несколько лет назад на посмертной выставке Соколова предстало, хоть и не в полном виде, его искусство, заставившее призадуматься не только о Михаиле Соколове, но и вообще о судьбах ряда художников, по тем или иным причинам оставшихся в тени. Я полагаю, в частности, что это относится и к такой отличной, ныне здравствующей художнице, как Антонина Федоровна Сафонова, выставка работ которой состоялась тоже несколько лет назад, и вспоминаю, как многие спрашивали, почему же такая отличная художница не получила еще полного признания? А впоследствии, побывав в мастерской Антонины Федоровны, я увидел много ее сиротствующих работ, натянутых на подрамники, сдвинутых к стене пуританской скромности комнаты, и представил себе, как могло бы ее искусство порадовать посетителей картинных галерей.

Живопись Михаила Соколова — вся в сдержанных тонах, в тонко найденной серо-жемчужной гамме, которая носит название «гри-перль», в его оркестре нет литавр и труб, если можно так выразиться в отношении живописи, в нем лишь струнные инструменты, да еще флейты или кларнеты с их почти человеческим по своему звучанию голосом. Соколов родился в Ярославле, и ныне ярославская художественная общественность помышляет о том, чтобы отвести Соколову зал в открывающейся в старинном ярославском здании картинной галерее, и ее несомненно украсят работы Соколова; а в Третьяковской галерее недавно среди приобретений последних лет были выставлены его иллюстрации к «Орлеанской девственнице» Вольтера.

Художнику дано пластически выразить самого себя. Пейзаж или натюрморт — это прежде всего отражение состояния души художника, а если все сводится лишь к любованию красками, не поверишь ни в цветы, как бы

искусно ни были они написаны, ни в натюрморт с эффектно расставленными предметами, чтобы красиво обыграть, например, старинную чашку. Истинный художник изображает то, что звучит в нем самом, и лучшего примера этому, чем, скажем, натюрморты старых фламандцев, не найдешь. Соколов и учился у старых фламандцев, но писал свои натюрморты все же особенно, и во всех его вещах он непохож на других, а это самое главное для художника.

Признание Михаила Соколова еще впереди, но и сегодня, взяв в руки его картинки величиной со спичечную этикетку и написанные разведенным зубным порошком вместо белил и спичками, обмакнутыми в чернила вместо туши, подивишься не только искусству художника, но и его воле оставаться художником при всех обстоятельствах.

НИКОЛАЙ КУЗЬМИН

Николай Васильевич Кузьмин преподал мне однажды глубокий урок.

— С писателем нужно прежде пожить и лишь потом иллюстрировать его, — сказал он, действительно пожив перед этим с Пушкиным в такой степени, что его иллюстрации к «Евгению Онегину» были сделаны не только в манере набросков пером Пушкина, но было выбрано именно то, что в наибольшей степени выражало мысль Пушкина; иначе говоря, Кузьмин долго и вдумчиво «пожил» с Пушкиным, прежде чем сделал первый штрих на бумаге — первую иллюстрацию к «Евгению Онегину».

Но и с Лесковым Кузьмин пожил впоследствии, и ныне «Левшу» и не представишь себе без иллюстраций Кузьмина, и с чиновником Пробирной Палатки — Козьмой Прутковым Кузьмин тоже пожил, пофилософствовал с ним, наслушался его изречений, а потом изобразил свой с Прутковым диалог, изобразил тонко, зло и достоверно. Пожил он и с писателем Терпигоревым, побывал вместе с ним в скудеющих дворянских усадьбах, повидал их в юдоли, и «Оскудение» Терпигорева тоже не представишь себе ныне без рисунков Кузьмина, как и «Железную волю» Лескова с изображением главного героя Пекторалиса. . .

Да и западных писателей Кузьмин не обошел: и Мюссе, и Доде, и Гонкур, и Золя, и Гюго, и Мопассан — ко всем ним прикоснулась его рука, тонко, проникновенно и изящно. Может быть, в некоторой степени способствовало всему этому и то, что Кузьмин не только художник, но и писатель, тоже очень тонкий и иронический: стоит хотя бы прочесть его «Круг царя Соломона», повесть о детстве, рассказанную с отличным литературным мастерством; но и статьи по вопросам искусства, собранные в книге Кузьмина «Штрих и слово», прочтешь как своего рода исповедание художника, каким путем он шел и чтó важнее всего для него в искусстве.

А для Кузьмина важнее всего — художественная правда, и ей он служит увлеченно, уже столько десятилетий служит, и притом неизменно в труде его рука; а про книги уж и говорить нечего — они всегда спутники этого умного читателя и нередко изобразителя того, что прочел он в той или другой книге.

Но помимо непосредственного своего художества как иллюстратора Кузьмин знает и художество книги, художество полиграфии, художество законов печатного слова в его книжном выражении. Свои книги он не только пишет и не только иллюстрирует — он создает их вместе и с наборщиками, и с верстальщиками, и с печатниками, и в некоторых типографиях, вроде «Красного пролетария», Кузьмин считается своего рода «знатным земляком».

Сила Кузьмина-иллюстратора не только в его искусстве, но и в том, что веришь изображенному им, веришь, что именно такими видели авторы своих героев; для этого, однако, нужно было «пожить» с тем или другим писателем и глубоко прочувствовать то, что стоит за печатным текстом, а лабораторию писателя Кузьмин необычайно чувствует, волшебство словесной алхимии ему внятно.

Талантливый человек познается, так сказать, по поступи. Талантливые люди богаты затеями и выдумками и щедры на затеи и выдумки. Раз или два в неделю позвонит мне по телефону добрый мой друг — Николай Васильевич Кузьмин, расскажет своим глуховатым голосом о каком-то очередном его открытии, или о выкопанном им литературном эпизоде из прошлого, или пришлет затейливую, обычно украшенную им самим открытку к празднику — к 1 Мая или к Новому году, — а то и без всякого праздника, просто пришла в голову веселая мысль, а Кузьмин всегда живет с веселой мыслью, с затейливой мыслью, обычно отличающей талантливых людей, живет с художническим чувством жизни. А то пришлет письмецо из Абрамцева,

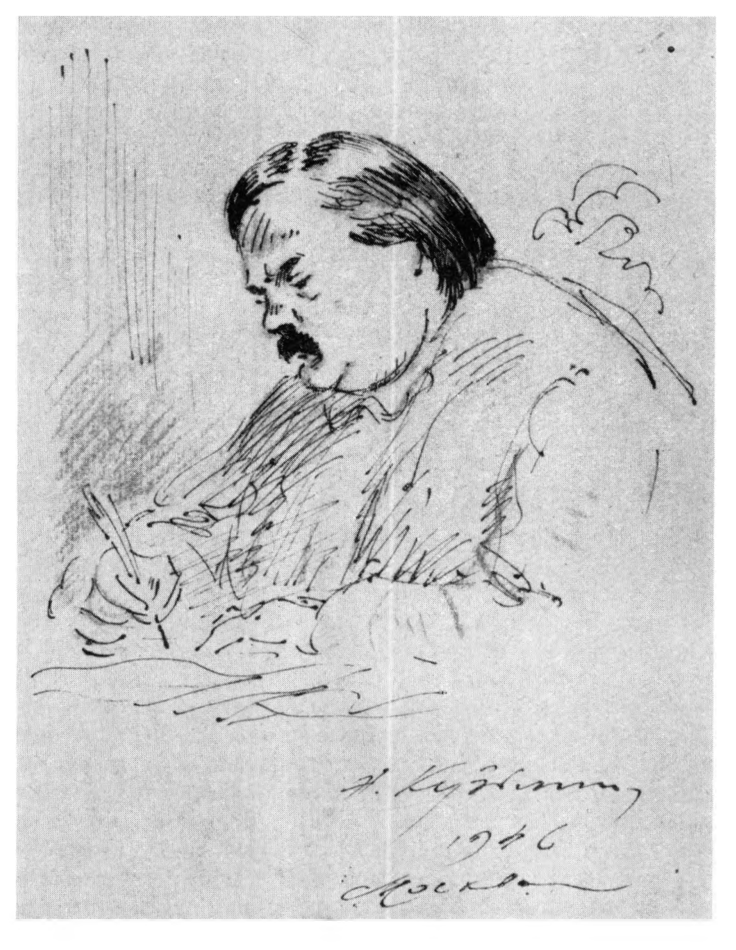
где он в трудах так же, как и в Москве, и если не иллюстрирует, то читает, и столько знает Кузьмин и из жизни художников, и из жизни писателей, и из вопросов искусства, что при первой заминке, когда нужны какие-нибудь сведения, позвонишь по телефону Кузьмину, и он безотлагательно и точнейше ответит или скажет: «Нужно подумать», а минут через десять позвонит — думает он легко и быстро, и память у него отличная, — скажет: «Вот какая история...» — и изложит все, что бывает нужно, изложит с изяществом и юмором.

Но он и сам пишет — Николай Кузьмин — и отлично пишет, иллюстрирует написанное им, поистине многосторонний талант, и уже слышишь, как Николай Васильевич, покашляв, скажет: «Многосторонний — это длинно, нужно покороче как-нибудь», и ответишь: «Ладно... просто мастеровитый», и Кузьмин, подумав, одобрит: «Вот так-то проще и, значит, поскромнее».

Понять существо Кузьмина в полной мере можно, лишь отталкиваясь от его пристрастий, вроде любви к древнему русскому искусству, в частности к искусству деревянной скульптуры, от его глубокого знания поэтической речи Пушкина, как знания и прозаической речи Гоголя или Лескова: писатели сильного социального почерка всегда были близки Кузьмину. Так, обращение к Козьме Пруткову с его глубокомысленными афоризмами и изречениями, многие из которых вошли в нашу разговорную речь, было для Кузьмина закономерным: гротеск всегда привлекал его, иллюстрации к «Левше», «Запискам сумасшедшего» или даже к «Графу Нулину» тоже близки к гротеску, тонкому, умному и остро нацеленному. «Афоризмы» Козьмы Пруткова не только своего рода катехизис чиновничьего прошлого; многие из этих афоризмов действенны и поныне в нашей борьбе со всем тем, что мешает движению, и всяческие лгуны, взяточники, карьеристы, тунеядцы и поныне



Н. Кузьмин. Бал. Перо и тушь



Н. Кузьмин. Бальзак. Перо и цветной карандаш

боятся отравленных стрел афористической речи писателей, создавших едкий образ Козьмы Пруткова. Кузьмин расцветил эту речь своими отлично найденными, под стать ее едкости рисунками.

Они стоят у меня в ряд на книжной полке — книги, написанные Кузьминым или иллюстрированные им; экземпляры особенные, с рисунками, раскрашенными автором от руки; это тоже щедрость — создать для друзей и любителей книги такие экземпляры, выпущенные в малом числе, однако не в качестве библиографической редкости, а в качестве дара художника, не пожалевшего времени украсить то, что составляет существо его жизни — книгу.

Все продумано глубоким художником, сделано легко и изящно, легким пером, легким рисунком, но за этой легкостью — горы труда и поисков, и привелось мне видеть, в частности, сколько бумаги и перьев, и туши, и акварели извел Кузьмин, изображая оскудевших дворян Терпигорева или гоголевского Поприщина, пока не нашел наконец самого точного, достоверного и лаконичного.

Надежно в свою пору начинал художнический путь Николай Васильевич Кузьмин, и все, что обещал, даже в те далекие годы, когда только приобщался к искусству украшения книги, он выполнил, я жалею только, что не все «собрание сочинений» Кузьмина есть у меня в их отличном многотомье.

«Попроще бы, — скажет Николай Васильевич, — многотомье — это длинно», и я так и вижу, как потянулась его рука к резинке или ножичку, чтобы убрать лишнее: попроще, покороче и, значит, повыразительнее. Так, чтобы от нескольких листов ватмана, исписанных от верха до низа, остался лишь один рисуночек в самом уголке; но для того, чтобы остался этот один рисуночек, нужно было потрудиться, а рулон с отходами можно свернуть и кинуть в угол, этого никто никогда не увидит и не должен увидеть.

КУКРЫНИКСЫ

Они всегда впереди — живые, действенные наши современники. На протяжении не одного десятилетия их политические карикатуры запечатлевали все острейшие события нашей эпохи, и как по разящему рисунку Домье познаешь историю борьбы демократических сил в революции 1848 и 1870-х годов во Франции, так по язвительной политической летописи Кукрыниксов перечитываешь страницы недавней истории.

Они беспощадны и злы, когда следует осудить продажность и преступность; они мягки и вдумчивы, когда прикасаются к страницам классиков, которых Кукрыниксы — художники глубоко культурные — всегда умеют прочесть по-своему, будь то Чехов или Горький, Сервантес или Гоголь; они лиричны и задушевны, когда принимаются за пейзаж или портрет, каждый со своей манерой, со своим ощущением природы и красок. Это удивительное содружество: в нем ощущаешь и коллективную силу, и силу каждого в отдельности, остающегося самим собой со своей индивидуальностью и своим вѝдением мира. Но их объединяет единство идейного осознания своего искусства, единство понимания роли художника в жизни общества, единство целей, богатых раздумьем и верностью художественной правде.

Картины Кукрыниксов, их политическую сатиру, их графику, их пейзажи читаешь, как книгу. Ведь главная задача художника состоит в том, чтобы зритель домыслил его картину, как читатель должен домыслить книгу писателя. Пейзаж, за которым ничего не стоит, — это просто нарисованная картинка. Пейзаж, который пробуждает высокие чувства, раскрывает перед зрителем философский мир художника, всегда имеет в своей основе подтекст, подобно тому как его имеет и хорошая книга. Мы не смотрим пейзажи Александра Иванова, Ф. Васильева, Левитана или Нестерова, как картинки природы. Мы ощущаем в них движе-

ние русской поэтической мысли, памятуя, что русская природа вспоила и народную песню, и поэзию Пушкина, и речь Тургенева, и музыку Глинки, Мусоргского или Чайковского. . .

Если художнику дано пробудить такую глубокую мысль у зрителя, значит, он настоящий художник. Н. Соколову, М. Куприянову и П. Крылову это дано: пейзажи каждого из них полны лирической прелести, раздумья и отличного мастерства. Всюду, куда ни попадает художник: на Волгу или Оку, в Прагу или Неаполь, на Можайское шоссе или в Венецию, — всюду Н. Соколов находит радость мира и никогда не сфальшивит, не приукрасит, не прельстится живописностью в ущерб внутренней мысли. А как отлично сумел почувствовать Париж П. Крылов: его «Париж в дождь» или «Лувр» не только пленяют своим сдержанно серым, свойственным этому городу тоном; они дают образ города, каким мы знаем и любим Париж: город суровой колыбели революции и в то же время город печали и нежности. Превосходны и итальянские этюды Крылова, сумевшего прочувствовать и прозрачность Венеции и цветущую долину Флоренции с горным воздухом Апеннин.

Когда смотришь задумчивые этюды М. Куприянова — почти целиком в струе русского лирического пейзажа, будь то Москва в инее, тихое море у Геническа, весна на Николиной горе или пристань у Плёса — невольно дивишься диапазону художника, обращаясь мысленно к острой политической сатире Кукрыниксов. Масштабы деятельности художника определяют и его звучание, но в масштабах заложена важнейшая основа — мастерство. Ни в одной вещи — будь то живопись, графика, плакат или политическая сатира — Кукрыниксы никогда не продешевят, не сделают наспех, не используют испытанные приемы. Они всегда ищут и всегда, как это свойственно тем, кто умеет искать, находят.

С Кукрыниксами — со всеми вместе или с каждым в отдельности — следуешь по дорогам войны, от разрушенного Киева или Новгорода до зала Международного военного трибунала в Нюрнберге, от рейхстага и Бранденбургских ворот до кабинета Гитлера. Для нас, современников, творчество Кукрыниксов является как бы отражением нашей собственной биографии: все, что составляло предмет раздумья, поисков, надежд, борьбы нашего поколения, все это включено в огромном по трудолюбию и богатству искусстве Кукрыниксов. В каждом их плакате мы читаем страницу недавней истории, в каждом сатирическом рисунке политические события последних десятилетий. Они никогда не повторяются и бывают недовольны собой, как мне кажется, когда замечают, что идут по проторенной дороге.

Кукрыниксы сумели очень задушевно и тонко прочесть и «Даму с собачкой» Чехова, и его «Ваньку», и его Иону из рассказа «Тоска», и «Мать», и «Фому Гордеева» Горького. Иллюстрация призвана раскрыть перед читателем внутренний мир писателя, и художник-иллюстратор никогда не должен вступать с писателем в соперничество и навязывать читателю свои образы, уводя от образов, созданных автором. Кукрыниксы, отлично чувствующие литературу со всеми ее законами, чрезвычайно бережливо раскрыли в своих иллюстрациях внутренний мир и Чехова, и Горького, и Алексея Толстого. Они следуют традициям русской классической иллюстрации, начиная от Боклевского и Петра Соколова, и сумели создать целую галерею своих образов.

О Кукрыниксах написано много хорошего, заслуженного ими. Но ко всему тому, что написано о них искусствоведами, хочется добавить и слова писательской благодарности за то, что их работы как бы оживляют для каждого из нас страницы нашей собственной жизни: они отобразили все то, что на протяжении десятилетий волновало

наше поколение. С Кукрыниксами всегда надежно: они не обманут твоих надежд, не огорчат несовершенной, непродуманной вещью, не снизят своего мастерства по высокой внутренней требовательности к себе. Они всегда с нами плечо о плечо, острые, вдумчивые, беспощадные, нежные, лирические наши современники, во всеоружии своего испытанного в десятилетиях мастерства.

«Правильность соотношений рождает представление о прочности и силе». Эта глубокая мысль Дидро полностью применима к Кукрыниксам: у них во всем и всегда правильность соотношений, и это именно и определяет прочность и силу их искусства.

ДАРАН

Время от времени приходило по почте письмо, и в конверте каждый раз лежал тот или иной акварельный рисунок; иногда это была лишь шутка или эмблема поздравления, но художник Даниил Борисович Даран даже и эти шуточные поздравления делал со вкусом, изяществом и мастерством.

Даран прожил нелегкую жизнь художника. Слава или хотя бы признание не заходили запросто в его дом: впрочем, славы он никогда не искал, но признания искал настойчиво и трудолюбиво. В те времена, когда мастерство художника считалось второстепенным, была бы выигрышная тема, Даран оставался самим собой, довольствуясь скудостью и не ища того недоброго богатства, которое в итоге погубило не одного художника по всем законам гоголевского «Портрета». Мне кажется, что Гоголь писал свой «Портрет», отталкиваясь от примера подвига Александра Иванова — подвига почти беспримерного в истории русского искусства. Чартковым Даран не хотел быть, хотя в ту пору не так трудно было добиться этого. Сохранить свое лицо было не только большим мужеством, но и требовало от художника самоотречения.

Даниил Борисович Даран был человеком необыкновенного такта и душевного изящества. Немного похожий на француза своими маленькими черными, а затем уже с сединкой усиками, невысокий, с блестящими темными глазами, появлялся он на выставках или каких-либо собраниях, умел сочувственно радоваться заслуженному успеху других и негодовал, когда признание шло не по тому единственному пути, по какому должно приходить признание художника: по его таланту и мастерству. Тонкий, острый рисунок Дарана стал его художественным почерком, но и акварели Дарана были такого же рода — лаконичны, с ненавязчиво предложенной зрителю задачей увидеть и то, что́ стоит за рисунком: таковы его пейзажи старых рус-

ских городов или яркие пейзажи южного побережья с блеском воды и купальщиками в цветных купальных костюмах.

Но истинной стихией Дарана был цирк: он в такой степени связал себя с цирком, что можно сказать — наше цирковое искусство осиротело без Дарана. Поиски фигур танцовщиц в той же острой манере, в какой это делал Дега, наездниц, эксцентриков, изображение дрессированных животных с точнейше подмеченными их движениями — все это составляет в наследии Дарана не страницы альбома, а целую галерею. Но, помнится, он был несколько обижен, когда в каком-то журнале его причислили к «художникам цирка»: цирк был для него лишь частью его наблюдений, и он не хотел, чтобы его искусство было так или иначе сужено.

Творческое богатство художника всегда ощущаешь по тому признаку, что ни одного дня не может он провести хотя бы без зарисовки в альбоме. Где бы Даран ни появлялся, на каких бы собраниях или заседаниях ни присутствовал, всегда из бокового кармана его пиджака появлялся альбомчик, и он не уставал пополнять копилку своих наблюдений.

Зарисовки Дарана были острые, глаз у него был хороший, и, сколько я знаю, французский мим Марсель Марсо, которого зарисовал Даран, признал это изображение одним из лучших.

Даран был своим человеком в кругу писателей не по одному тому, что он иллюстрировал книги, но и потому, что он был человеком верного сердца, и не только верного, но и преданного. Располагала к нему и его верность своей цели: легкого успеха он никогда не искал.

Иногда говорят о ком-либо: «Какой милый человек», выражая этим свою нежность и признательность. О Данииле Борисовиче Даране не я один говорил: «какой это милый человек»; он действительно был милым человеком

по совокупности своих душевных качеств, скромности, желанию в меру своих сил сделать что-либо приятное людям, и он делал это приятное, нередко скрашивая минуты уныния или неверия в себя, что свойственно каждому человеку искусства.

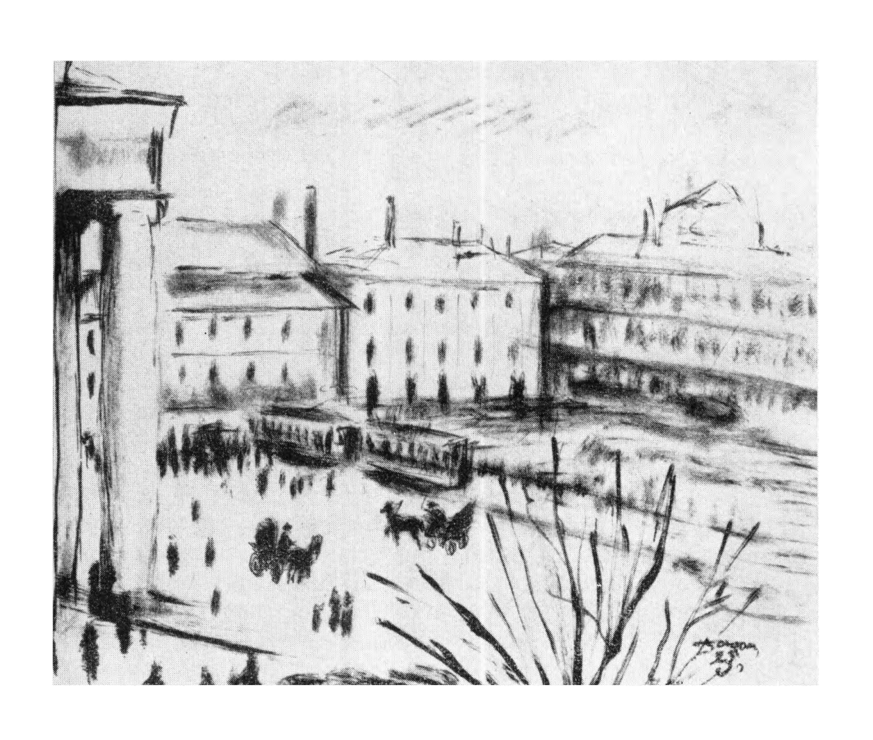
Как-то Даран — убежденный вегетарианец — увлекся мало распространенным у нас салатом «витлуф», отыскал овощной магазин, где салат этот бывал, и продавцы магазина, забывая название салата, именовали его «салат художника»; впоследствии, покупая в магазине этот «салат художника», я узнал, что Даран по своей инициативе создал из свежих овощей столь необычайный натюрморт в витрине магазина, что прохожие останавливались, почти приобщаясь к познаванию живописи.

Я всегда радовался мысли, что в Гагаринском переулке, ныне улице Рылеева, в маленьком домике, доживающем свой век, с покосившейся деревянной лестницей, живет милый и столь любимый многими художник Даниил Борисович Даран. Он был уютен по своей сущности и создавал обстановку уюта вокруг себя. Его бескорыстие, щедрость, с какой дарил он свои акварели и рисунки, отзывчивость на любое предприятие — будь то рисунок для какого-либо пригласительного билета или обложка для памятки, всегда безукоризненно выполненные, и зачастую бесплатно, — все это было его характером, его отношением к окружающим.

На его последней выставке в Центральном Доме литераторов, когда Даран раскрыл лишь часть сделанного им, я вспоминаю, как один из испытанных искусствоведов сказал: «Подумать только — ведь мы совсем не знали Дарана!» Его действительно не знали, а были годы, когда и не хотели знать. Но он шел своим путем, никогда в его спокойном облике нельзя было прочесть то, чтó испытывал художник, какие трудности приходилось ему преодоле-



Д. Даран. Марсель Марсо. Перо



Д. Даран. Старая Москва. Угольный карандаш, тушь

вать, какую душевную боль иногда таил он в себе — всегда элегантный и подтянутый, появлялся он всюду, где происходили те или иные события художественной жизни Москвы, — и не представишь себе ни выставок без фигуры Дарана, ни собрания художников без него, ни того «заячьего ремиза», как в шутку называли хозяйки специальное блюдо, которое готовили они, когда приходил вегетарианец Даран: несколько листиков капусты или салата, или ломтики нарезанной брюквы, и он довольствовался листиком, как нередко довольствовался листиком вынужденного, нередко со скрипом, признания его искусства.

Как-то поздним вечером конца октября я встретил Дарана на оголенном Гоголевском бульваре. Было уже холодно, и туман осени цеплялся за сучья облетевших деревьев. Мы пошли вместе, Даран совершал обычную прогулку перед сном.

— Знаете, — сказал он вдруг без всякой связи с тем, о чем мы говорили до этого, — проходя по Гоголевскому бульвару, особенно осенью или зимой, я почему-то всегда вспоминаю этюд одной отличной, полузабытой ныне художницы — Якунчиковой: зимняя московская улица восьмидесятых годов, совсем пустынная, — наверно, праздничный день, — и ничего, кроме глухих домов и снега, да еще одинокого бодрствующего художника, который изобразил эту улицу. . .

Может быть, Даран хотел сказать, что и он сам всю жизнь упорно старался увидеть свое и изобразить свое, и ни студеная зима, ни глухие улицы не могли задержать его на пути. Впрочем, может быть, именно я подумал так применительно к судьбе Дарана. Но я подумал в то же время и о том, что истинный художник всегда мечтает оставить в большой книге искусства хотя бы одну, но свою страничку.

БОРИС ЗЕМЕНКОВ

Борис Сергеевич Земенков любил обыгрывать свои трагические брови. Они были у него огромными мохнатыми дугами и даже мешали ему видеть. Но он распушал их, похожий на Каратыгина или на того милого и совершенно безобидного фантома, который появлялся вдруг где-нибудь в самом глушняке московских улиц, уже доживающих свой век и готовых бесследно исчезнуть в новом графическом рисунке столицы.

Земенков знал Москву, и понимал Москву, и любил Москву, собирая по крохам драгоценную мозаику ее прошлого. А затем обломки этой смальты он восстанавливал, воссоздавая облик домов, которых не существует ныне, но в домах этих жили или бывали Пушкин и Лермонтов, Гоголь и Щепкин, Лев Толстой и Чехов...

У Земенкова сложилась странная и своеобразная судьба: он был художником, тонким акварелистом, и его акварели, воспроизводящие по старинным чертежам, как выглядели дома, которых уже нет, но которые остались в истории литературы, — акварели эти висят во многих музеях, и не одна из них напоминает по своему настроению, по колориту сороковых годов прошлого века лучшие классические изображения Москвы... Но он был в то же время и писателем, причем не просто писателем, а пытливым исследователем, одаренным по своей глубокой интуиции, всегда находящим что-нибудь новое и никому не известное.

Его книги о памятных местах Москвы или о Подмосковье, о Гоголе и Щепкине в Москве — талантливые исследования, добрый краеугольный камень в области познания литературной или театральной жизни нашего прошлого. Когда-то художники, именно по той причине, что Земенков пишет книги, сочли его деятельность относящейся к другому цеху, и Земенков, художник по своей сути, художник гордый и сознающий, что создает не проходные акварели для любования, ни разу затем, несмотря

на все побуждения людей, расположенных к нему, не пытался искать справедливости; не сделал он и попытки приобщиться к писателям. Но ему и не нужно было точного определения рода его деятельности: он жил в своем мире, делал то, к чему его влекло, и делал это во всю силу своих способностей, всегда горячо и заинтересованно.

Талантливого человека узна́ешь, как говорится, по одной поступи. Вот Борис Сергеевич, увлеченный своим ви́дением и тем, что сумел заинтересовать окружающих, расскажет какую-нибудь удивительную, фантастическую историю, действующие персонажи которой люди необычных профессий, вроде гробовщика или чучельника. Расскажет историю, полную бытовых деталей, происшедшую где-нибудь на неведомой Вековой улице или в Караванном тупике, — историю современную, но сплетенную с прошлым, достоверную и невероятную в одно время, но талантливо рассказанную по всем правилам маленькой эпопеи в лицах. . . вероятнее всего, он сочиняет на ходу, но столь убежденно, что сам начинает верить в это.

В Театральном музее Бахрушина есть статуэтка работы Н. Степанова, изображающая извивную, длинную фигуру трагика Каратыгина в роли Гамлета, с неистовыми бровями и неистово искривленным, вероятно, возглашающим монолог ртом. Глядя недавно на эту статуэтку, я вспомнил Земенкова, этого вечного трагика и в то же время нежнейшего человека, любившего детей, подкармливавшего птиц на карнизе окна своей комнаты, похожей на каюту и доверху забитой папками и книгами.

Ближе всего его сердцу были курьезы, особенно московские курьезы. Он любил людей, одержимых какой-либо страстью, коллекционеров или непризнанных вещателей где-нибудь в закусочной или столовке, готов был сам провести с ними не один час или даже целый день, нарушая порядок своей работы, не жалея себя со своим небогатым

здоровьем. Постоянное нервное подергивание сотрясало его: потирая свои длинные руки, он в то же время поводил плечами, болезненно поеживался, но казалось, что все это тоже своего рода игра, мимика, помогающая выразительности. Он умел находить в самых обычных вещах необычное, обыгрывая и раздувая необычное в силу своей фантазии, которой хотел придать нечто гофмановское, но она была вполне простодушной.

Автор ряда книг и исследований, при этом одаренный художник, Земенков был в такой степени скромен, что не раз можно было подивиться, как он старался оставаться на втором плане, даже стушеваться, хотя место ему было впереди. В любой час дня или позднего вечера, позвонив за той или другой справкой по телефону, можно было получить от Бориса Сергеевича не только быстрый ответ, но он умел эпически развить этот ответ, хорошо зная картину московской литературной или театральной жизни от Ломоносова до наших современников или от Волкова и Семеновой до Качалова и Остужева. Стоит просмотреть отдел «Театр» в его книге «Памятные места в Москве», чтобы понять, каким замечательным знатоком нашего театрального прошлого был Земенков.

Однажды, когда мы совершали с Борисом Сергеевичем неспешный обход его московских владений, он вдруг таинственно остановил меня и сказал назидательно и укоряюще:

— Вот вы ходите по Москве, даже родились в ней, а многое не знаете... а надо знать, это все оттого, что вы мало ходите пешком.

Он даже на одной из своих книг написал мне: «Ходите больше пешком. Москва — непрочитанная книга, многие страницы ее даже еще не разрезаны!»

Земенков повел меня куда-то в сторону и, почти согнувшись пополам, показал мне на каменную плиту



Б. Земенков. Дом Нащокина. Акварель

со славянской вязью на ней, вмурованную в основание здания в память о каком-то — ныне я забыл о каком именно — событии.

— А знаете, как я эту плиту обнаружил? — спросил Земенков, и тут же последовал пространный, полуфантастический рассказ, в котором фигурировал и некий старый солдат, помнивший еще Плевну, и буфетчик в какой-то закусочной, знавший об этой плите, но никому не говоривший о ней, и еще многие, вероятно, тут же сочиненные неистовой фантазией Земенкова, но сочиненные со вкусом, со знанием бытовых подробностей далекого прошлого и бесспорно талантливо.

Надписи на своих книгах Земенков делал вообще особенные, непохожие на обычные посвящения: «Старые грехи, с надеждой что вручу скоро более настоящее. Но это ведь тоже интересно — дерзали!» или: «Для встречи с «местами воспоминаний», обозрений и подмосковных просторов. От убежденного пешехода» или: «Для использования заветов древних славян Подмосковья, считавших: «Лучше в мире нет лужка, если рядом девушка».

Он был составной частью той старой Москвы, которая уходит понемногу, которую меняет время и все, что с ним связано, и разве только в Музее истории Москвы найдешь эти следы в виде старых фотографий или предметов давно ушедшего быта.

Как-то Борис Сергеевич с торжеством сообщил мне, что в одной из закусочных провел несколько незабываемых часов с бывшим московским извозчиком, рассказывавшим ему о купеческих нравах, и тут же последовали одна за другой истории. Возможно, что это был вовсе не извозчик, а может быть, Земенков все это лишь придумал во славу своей талантливой фантазии и радовался, что сумел развлечь собеседника. Чудаки, по слову Горького, украшают жизнь, а Земенков был одним из таких чудаков: со рве-

нием собирал он старые открытки начала века или граммофонные пластинки с записями старинных цыганских романсов или шансонеток времен нижегородских ярмарок. Проведя у него как-то вечер, слушая разысканные им голоса из далекого прошлого, мы втроем — художники П. Соколов-Скаля, В. Милашевский и я, — выйдя из дома Земенкова, почти одновременно сказали друг другу: «Такого угла во всей Москве не найдешь», что значило — другого такого Бориса Сергеевича Земенкова, особенного, своеобразного человека, не найдешь.

Но вот кончались шутка и игра фантазии, и начиналось дело. Земенков был тружеником. Его работа требовала изысканий, множества проверок и сведений, разрытых архивов и сверок: перед ним в чертежах архитектурных и всяких иных архивов лежали скелеты домов, цифры обмеров, межевые обозначения нередко уже не существующих улиц, и Земенков наполнял схему живой плотью, под его рукой акварелиста возникали и домик Нащокина, и дом М. С. Щепкина, как он выглядел в ту пору, в Большом Спасском переулке, или дом С. Т. Аксакова, или дом, в котором жил в начале прошлого века П. С. Мочалов, — все достоверно, строго проверено. Он вел по улицам и переулкам, закоулкам и руинам литературного или театрального прошлого, и, следуя за ним, мы погружались в историю литературы и театра, но в живом приближении.

Посмертная работа Земенкова посвящена М. С. Щепкину в Москве, и для того, кто будет когда-нибудь писать о Щепкине, эта поистине энциклопедическая книга Земенкова станет не только неоценимой, но без нее о Щепкине в Москве и не напишешь.

Как-то мы пришли с ним к дому Щепкина на улице Ермоловой. В ту пору дом был запущен, без мемориальной доски на нем, и Земенков горестно, подняв свои чернейшие брови, обрушился на меня:

— Чего же вы смотрите! Ведь это дом Щепкина. Напишите о нем. Напишите завтра же. Без этого домика не представишь себе московского литературного прошлого.

— А почему бы не написать вам, Борис Сергеевич? — спросил я. — Вы знаете это дело, вообще все знаете, вы и напишите.

— Нет, меня не услышат, — сказал он не столько самокритически, сколько горестно. — Привыкли, что Земенков шумит по всяким таким поводам, бережет старину, в то время когда строится новая Москва. Но ведь, не зная прошлого, не поймешь и масштабов настоящего. Я вот о «Славянском базаре» хочу написать. Что такое «Славянский базар»? Рестораном был, и только, а в нем родился Московский Художественный театр. В музее театра в особой витрине хранится визитная карточка Владимира Ивановича Немировича-Данченко, приглашающая Алексеева для беседы в «Славянский базар», а из беседы этой возник и театр. В «Славянском базаре» и Горький с Саввой Тимофеевичем Морозовым бывали, в зале картина Репина «Славянские композиторы» висела, а ведь большинство о «Славянском базаре» знает только, что был когда-то такой ресторан.

И Земенков, не задумываясь, стал рассказывать мне, где помещался Артистический кружок, в котором бывали Одоевский или Пров Садовский, и какая была первая оперетта в Москве, и где находился сад «Эльдорадо»...

Как-то летним вечером, приехав на короткое время с дачи в Москву, я встретил Земенкова элегически взволнованным.

— Невероятная вещь произошла со мной сегодня, — сказал он, поднимая и опуская свои брови, — я встретил настоящего шарманщика с обезьянкой в красных штанишках на одной из улиц в Черкизове, последнего могикана... и шарманка играла «Шум на Марице».

И снова нельзя было понять, встретил ли он действительно такого шарманщика, или так страстно хотел его встретить, что вообразил встречу состоявшейся. В этом было много детского и необыкновенно располагающего к себе именно этим детским. Он населял мир воображаемыми фигурами и встречами, мистифицировал и тут же смеялся, потирая длинные руки и довольный своей выдумкой и ее успехом.

Кто, встретив высокого прохожего в коричневом берете, с мохнатыми бровями и пронзительным взглядом иронических, а по существу, добрейших глаз, не задумывался над профессией этого человека: актер или художник, или, может быть, изобретатель. Но Земенкову хотелось казаться фантомом, именно московским, особенным фантомом, таким же особенным, как возникший из небытия воображаемый шарманщик или еще какая-нибудь мифическая личность. Множество людей ценило Земенкова, но стоило лишь сказать ему что-нибудь хорошее в отношении оценки его работы, как он отзывался только: «Польщен», прикладывая руку к груди, стараясь поскорее стушеваться, чтобы не быть на виду, художник и писатель, знаток Москвы, труды которого оценит не один будущий историк московской литературной и театральной жизни.

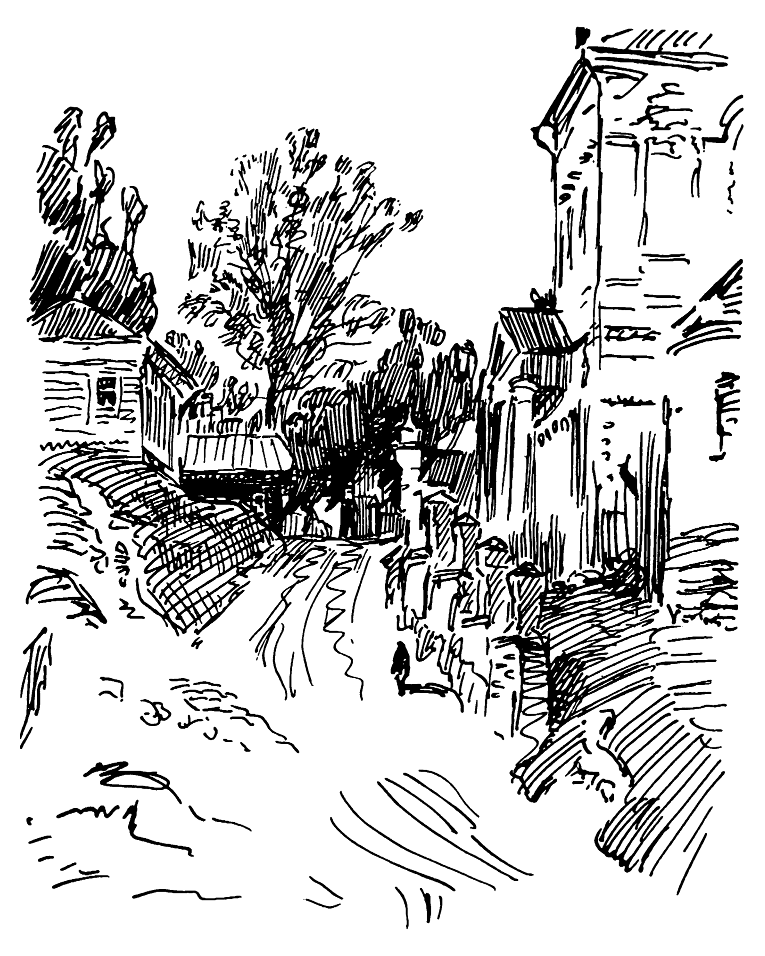
Г. ФИЛИППОВСКИЙ

Григорий Георгиевич Филипповский берет карандаш или перо, и в этот миг отступает все окружающее и остается только то, что видит художник внутренним взором. Он почти с мгновенной проникновенностью изобразит уличку маленького французского города с домом Евгении Гранде, но может изобразить и улицу послевоенного немецкого города или улицу старого Саратова начала нашего века. Он может изобразить господина Бержере, но может изобразить и солдата первой мировой войны, немецкого шибера и русского инвалида, и все с такой достоверностью, будто сам он бродил по старым улицам Парижа и сам жил в Саратове в начале века.

Филипповский умеет читать подтекст книги, умеет находить нужное именно в подтексте, и поэтому его иллюстрации всегда психологически достоверны. Они сделаны не только мастерски, но и с глубоким проникновением в изображаемую эпоху. Как-то, когда я побывал в Саратове, местные старожилы спросили меня, имея в виду иллюстрации Филипповского к роману Федина «Первые радости», в какие годы Филипповский жил в Саратове, и подивились, что он был там только наездом. Впрочем, и французский читатель, увидев иллюстрации Филипповского к Анатолю Франсу или Мопассану, предположил бы, что художник изрядно пожил в Париже, и, наверно, подивились бы, что он никогда и не бывал там.

Это не своего рода интуиция, а умение глубоко прочесть книгу, точно и достоверно представить по-своему изображаемый в ней мир. Такова природа этого думающего художника.

Я вспоминаю уже давние годы, когда на улице Горького, по дороге в то или другое издательство, можно было встретить молодого художника, всегда корректного и сдержанного, с огромной папкой, в которой он нес очередные иллюстрации, и уже тогда Филипповский занял достойное



Г. Филипповский. Плес. Рисунок пером из записной книжки

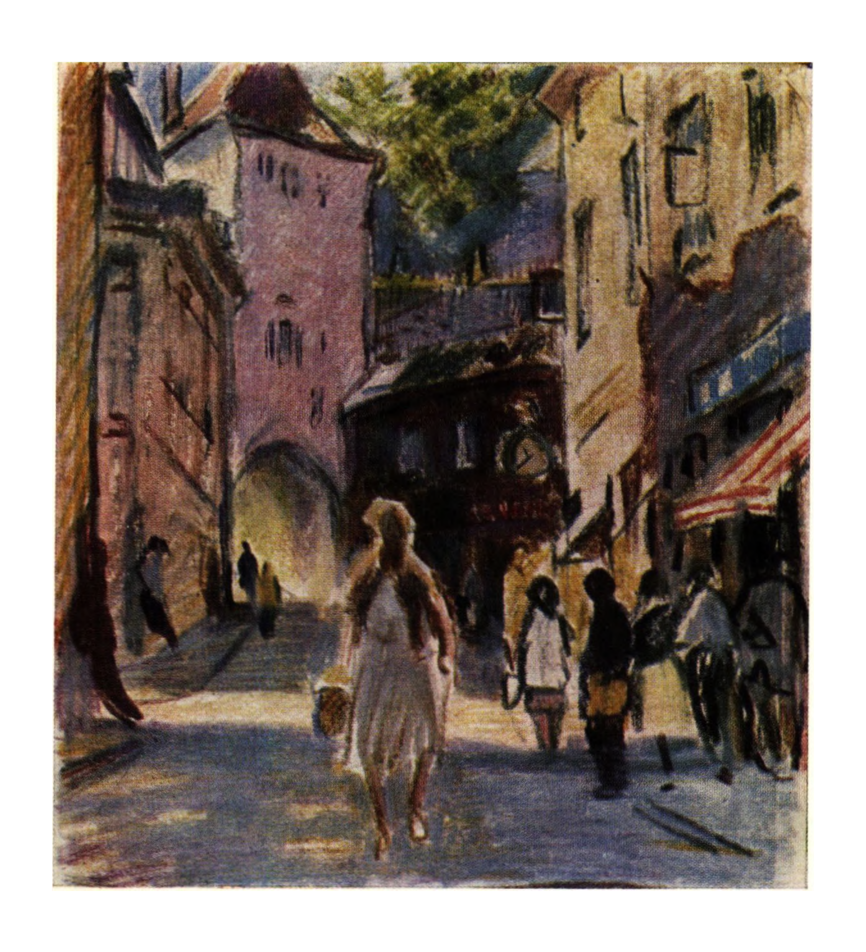
место среди наших иллюстраторов. Его работы неизменно были выполнены в полную силу всех его возможностей, и у меня всегда такое чувство, будто его работы трепещут при последнем, пытливом взгляде художника, вдруг он скажет: «Не то» или еще сильнее: «Плохо». И тогда он начнет все сначала, отчасти довольный тем, что не изменил себе в своей строгости.

Его творческую прозорливость ощущаешь не только в иллюстрациях, но и в отличных пейзажах, и вообще, кажется, нет ни одного способа в живописи, каким не владел бы он, начиная от пера или угольного карандаша до пастели, акварели или темперы.

Казалось бы, неистовство совсем не свойственно этому внешне спокойному человеку, но в работе он неистов в такой степени, что иногда это походит на своего рода транс. Отличительной чертой любого талантливого художника является одержимость. Она выражается в неутомимой работе, в десятках проб, и, чем больше проб, тем больше растет недовольство собой, но недовольство определяет движение.

С утра и до вечера трудится этот художник в своей мастерской на Юго-Западе. Не погруженным в работу и не представишь себе Филипповского. Но умению должны еще сопутствовать и вкус, тонкое чувство композиции, и с Филипповским можно часами беседовать о тех правилах, которые определяют процесс творчества художника. Филипповский никогда не искал легкого успеха, а со строгим к себе художником всегда найдется, о чем с пользой поговорить и чему можно поучиться.

Я вспоминаю при этом и недавно скончавшегося замечательного, беспокойного художника Соломона Бенедиктовича Телингатера. В строгом понимании задач художника у Телингатера и Филипповского всегда было нечто общее: Телингатер знал законы книжной иллюстрации, хотя чаще



Г. Филипповский. Таллин. Рисунок из альбома. Пастель

всего был оформителем, но одна из его последних работ — цветные иллюстрации к «Нравам Растеряевой улицы» Глеба Успенского — может быть отнесена к вершинам книжной иллюстрации, так же как одним из замечательных образцов являются иллюстрации Филипповского к «Городам и годам» и трилогии Константина Федина; по остроте характеристик многие его иллюстрации приближаются к Домье или Гранвилю, отчасти и к Георгу Гроссу.

В последнее время мне пришлось наглядно повидать, как работает Филипповский, как ищет в изображаемом персонаже свое внутреннее ви́дение, и всегда вспоминаешь при этом завет Федотова: «Сделай раз до ста — будет просто». И нужно сделать раз до ста, чтобы заслужить право называться художником не только по тому признаку, что состоишь в художнической организации, а потому, что слово «художник» включает в себя высшее понимание мира.

ПЕВЕЦ СЕЛЬСКОЙ МЕСТНОСТИ

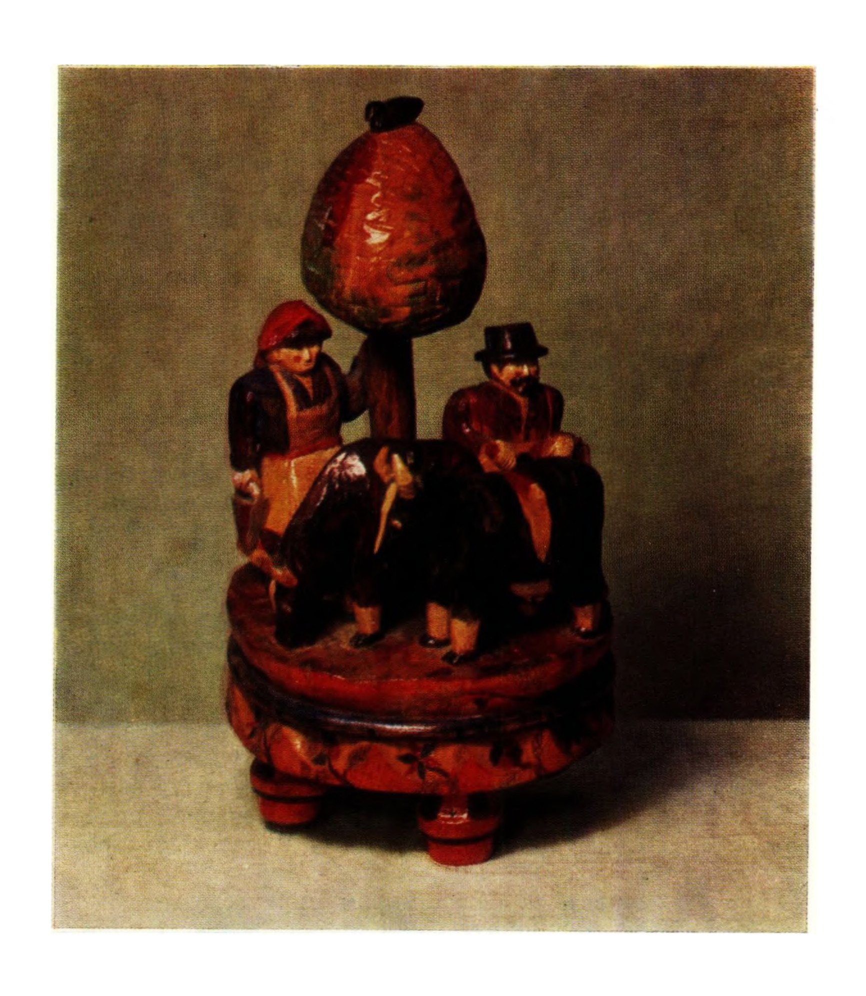
Он не знал ни имен Праксителя или Микеланджело, ни истории искусств, ни законов скульптуры; он не знал ни гранильных или обогатительных фабрик, а образовался сам по себе, истинный самородок в породах народной жизни.

Владимиру Афанасьеву было немногим больше двадцати лет, когда он умер, плотник по профессии, изумительный резчик по дереву — ножом из высушенного березового полена — житель далекой деревни Верховье, Белозерского района, Вологодской области; и, взглянув на географическую карту, можно представить себе этот Белозерский район, край лесов, край морошки и брусники, край сохранившихся народных обычаев во всей неувядающей прелести их своеобразия.

С Владимиром Афанасьевым свели меня искусствовед Владимир Степанович Железняк, вологодский житель, и писатель Виталий Всеволодович Гарновский, живший в ту пору по соседству с Афанасьевым, в Шольском районе той же Вологодской области.

Искусство нашего Севера — одно из самых непревзойденных искусств. Богатство и величие северной природы, нередко отдаленные всполохи северного сияния, народный говор, народные обычаи, русские северные плачи, русская литая поговорка, особенность крепкой души — все это в изобилии давал, как дает и поныне, Север, и от поморов до вологжан, от Печоры до Архангельска — всюду разлит свет северного удивительного искусства, северной народной речи, северной душевной прямоты и северных народных талантов.

Мое знакомство с Владимиром Афанасьевым было заочным. Полтора десятка писем от него и около десяти его деревянных скульптур, которые я приобрел, не помышляя ни о какой коллекции, не помышляя и о том, что буду писать когда-нибудь эти строки. Я думал, правда, тогда,



В. Афанасьев. Картина сельской жизни. Дерево



В. Афанасьев. Картина сельской жизни. Дерево

что, если удастся выставить скульптуры Афанасьева, это будет открытием замечательного народного художника, и если поспособствуешь этому, то несомненно испытаешь некое душевное удовлетворение.

Вот строки из бесхитростных писем Афанасьева: «Добрый день!!! С большим приветом и благодарностью за мои труды в резьбе, ваш резчик ножом по дереву Владимир Афанасьев. Как приготовлю фигуру нового типа, я вам об этом сообщу с большой просьбой к вам за подъем моего художества. Вы мне писали насчет выставки в Москве, и как она будет — я прошу вас представить мои работы на выставку в столице нашей Родины городе Москве». Или: «Если вам нужно выслать — это фигура нашей сельской местности в очень крупном размере дерева», или: «Я к вам с большим уважением и прошу поднять мое художество ножом по дереву», или: «Я хочу сообщить вам еще раз, что мною сделана из одного куска дерева вторая фигура, еще более крупная. Первая фигура вырезана — это дерево, а под ним сидит на пне вологодский пастух с барабаном и с другой стороны дерева вырезана доярка с ведром, а впереди них бык и корова. Вторая фигура вырезана — это бой двух богатырей на конях». «Вашу просьбу заказа я выполнил из одного куска дерева — это ухажер с милашкой на свидании». «Высылаю еще свою сделанную фигуру, тоже старый ухажер с милашкой, только приготовляют продукты питания в старинное время».

Он жил в этом мире пленивших его образов, вырезáл «сюжеты нашей сельской местности», вырезáл, не зная законов пропорций и приемов скульптора, вырезáл по своему художественному вйдению, по своему познанию мира, и представляешь себе, что мог бы он сделать под хорошим руководством, а главное — будь ему отведено для жизни поболее лет! Побывавший как-то у меня в гостях известный чешский писатель Ян Дрда, хорошо понимающий на-

родное искусство, сказал, рассматривая фигурки Афанасьева: «Это изумительно, это Гоген в дереве!»

Мне кажется, что признание Владимира Афанасьева, работы которого есть в Вологодском краеведческом музее и которыми в свою пору интересовался и представитель Академии художеств, — признание это еще впереди; ведь и Пиросманашвили считался долгое время лишь живописцем вывесок.

Что же изображал этот резчик по дереву в своих деревянных, раскрашенных по старинному народному образцу фигурах, раскрашенных с превосходным ощущением цвета? Это своего рода «Ругон-Маккары», своего рода история одной семьи на фоне «сюжета нашей сельской местности». Молодые, — наверно, сцена первого возникшего чувства: он играет на гармонике, она с цветком в руке пляшет перед ним. Отъезд молодоженов из родного дома: они сидят в санях, запряженная лошадь готова тронуться, у него в руках гармоника, у нее — красный цветок, а мать, подняв на прощание руку, благословляет их. Теперь они уже молодые супруги, навивают стог сена, она с граблями, он с вилами, козленок, — видимо, еще не обзавелись коровой, — отщипывает сено от копны. Теперь у него черные усы, а сватался он безусым. На следующей фигуре он уже в полной мужской зрелости, пасет лошадь, рядом лежит собака. Спокойное достоинство уверенного в своих делах человека. Годы идут, и вот они оба — немолодые, он с гуслями в руках, она — доярка, а на вершине округлого дерева сидит, видимо в гнезде, птица; перед ними бык и корова, и у него уже эспаньолка и разросшиеся большие усы, но на следующей фигуре у него будет борода, пожилые супруги, «старый ухажер с милашкой», «приготовляют продукты питания в старинное время»: она на ручном жернове мелет зерно, он сбивает в маслобойке масло, а позади — венец труда — мешок, видимо с пшеницей.



И. Мазин. Русская провинция. Масло на клеенке

Вот и всё, сельские «Ругон-Маккары», история одной семьи, рассказанная бесхитростно, но с удивительным чувством, народная жизнь, обиход вещей, порядок обычаев, целая судьба — от сватовства и девичьей пляски перед суженым до пожилого раздумья проживших целую жизнь вместе супругов.

Все это увидел двадцатидвухлетний Владимир Афанасьев, передал с живой силой, с юмором, с бытовыми подробностями вплоть до формы шляп сельских вологодских жителей, до полукафтаньев или зипунов, женских кофт, платков и кичек. Он не рассматривал старинные изображения в музеях, не жил литературными представлениями, он глубоко прочувствовал жизнь своих современников или дедов и прадедов, и можно даже по этому небогатому его наследству представить себе, на что способен был этот молодой резчик по дереву, просивший лишь одного — «поднять его художество», не знавший никаких инструментов ваятеля, знавший только нож и высушенное березовое полено.

Вот и всё — вся короткая жизнь художника, однако жизнь не ушедшая, а оставшаяся; запечатленные фантазии и лишь вчерне осуществленные замыслы, а, наверно, впереди были не только «сюжеты нашей сельской местности», но и широкая дорога искусства: его примитивы сродни всем тем мировым примитивам, которые не одно столетие восхищают зрителей, в частности, в образцах русской деревянной скульптуры и народной игрушки.

Нет, не удалось Афанасьеву поднять при жизни свое художество, сделаем же это в благодарную память ему, и не навсегда в далекой деревне Верховье зарастет травой забвения могила стоявшего, может быть, на пороге новых открытий одаренного резчика по дереву, по профессии плотника, жителя сельской местности, которую он на свой лад воспевал с мастерством и талантом.

Может быть, еще воспрянут в истории нашего народного искусства и имя Леонида Афанасьева, и имя горьковского бывшего иконописца И. Мазина, сумевшего на досках и клеенке изобразить целый мир прошлого, провинциальную жизнь, наподобие «Кахетинского эпоса» Пиросманашвили, изобразить иронически и в то же время в своем роде романтически. Мазин тоже никогда не учился искусству живописи, но знал силу лубка с его удивительными красками и пропорциями.

Найдется когда-нибудь место в наших картинных галереях и для этих самобытных талантов, не сумевших по ряду причин раскрыться в полной степени... и это было бы так нужно и так справедливо.

ЧЕТЫРЕ ВРЕМЕНИ ГОДА

В Острогожске, в домике художника Мамонова, уцелевшем на левом берегу Тихой Сосны, один из бойцов нашел странный самодельный ящичек. В ящичке внутри оказалось несколько маленьких дощечек с пейзажами, написанными масляными красками. Боец захватил ящичек и вечером показал его младшему сержанту Чапыгину, большому любителю рисования. При свете трофейных плошек со стеарином они осмотрели ящичек. На задней его стенке был аккуратно наклеен ярлычок с дарственной надписью.

«Моим внучатам, — было написано старческим почерком. — Дети, панорама, которую я написал для вас, называется «Четыре времени года». Любите родную природу. Это — наша мать, никогда не изменяйте ей».

Ящичек был устроен так, чтобы падающий сверху свет освещал вставленные внутри пейзажики, которые поворотом ручки можно было менять. Пейзажики были выписаны с большим искусством, целые картины русской природы во все времена года.

— Вот ведь, скажите, жил в Острогожске такой художник Мамонов... никто и не знал о нем. А какая рука! — сказал младший сержант со вздохом: старый Острогожск был разрушен, и в доме, где, может быть, родился Крамской и где был его музей, валялись только битое стекло и похожие на рассыпанные червонцы обломки позолоченных рам.

Вечером в большом блиндаже, откуда днем были выбиты немцы, сержант установил на столе панораму. Верхнюю крышку ящичка, откуда должен был в него падать свет, откинули, и несколько иллюминационно зажженных плошек осветили русскую весну. Бойцы по очереди приникали к узкой прорези ящичка, видели и первое стадо выгоняемых на пастбище после долгой зимы коров, и плюшевых, обросших за зиму длинной шерстью жеребят. Белые нежные облака весны висели над склонами, трава

была уже ярко-зеленой — это были солнечные, теплые дни конца апреля...

— Как у нас в колхозе, ей-богу, — вздохнул один из бойцов очарованно, не в силах оторваться от видения.

Но его уже нетерпеливо отодвигали другие. После апрельского денька с выгоняемым на пастбище стадом возник яблоневый сад — весь в цвету, в белой роскошной кипени цветов, и один из бойцов признал в нем знакомый яблоневый сад под Задонском, откуда был он родом и откуда далеко шла слава поздних сортов задонских яблок...

— Эх, — сказал он с суровой грустью, — уцелели ли задонские наши сады? А какие яблоки были... наш «бумажный ранет» за границу возили!

И яблоневый цветущий сад сменился знойным расцветшим летом. Точно отодвинулись зима, и весь трудный долгий день миновавшего боя, и этот блиндаж, в котором утром еще были немцы, и белая стылая степная равнина... у речки, затерявшейся в прибрежных кустарниках, сидел рыболов, косцы косили на лугу сено, бабы в красных и белых платочках разравнивали его граблями, и даже летали бабочки: и это не забыла изобразить искусная рука художника.

— Ну, как есть наше село... и выгон точно такой же, и самая она, наша Красивая Меча, — сказал боец, весь жадно обращенный к прорези ящичка, над которым в жидком стеарине потрескивали фитили плошек. Точно полный писем с родной стороны от близких был этот ящичек с временами года, перечислявшими самое главное, для чего жил, и боролся, и побеждал человек. Может быть, так же песня или музыка пробуждает в его душе воспоминания, которые дают силу и побуждают к действию.

— А сколько, проклятые, наших садов порубили и скота поугнали, и семействам нашим горя принесли... — сказал в тишине боец.

Потом бойцы увидели жатву, крестцы в поле, женщин по-старинному с серпами и рябинку, уже краснеющую ягодами: начиналась осень, и тогда один из бойцов вспомнил, как сидели они два месяца в окопе, и впереди них — между ними и врагом — было поле с несжатой пшеницей, и как пшеница клонилась и звенела, ждущая, что ее снимет человек, и даже снег не повалил ее, и она торчала из снега, все еще надеясь и призывая. Потом, когда пошли в атаку и бежали по этому полю, она цеплялась за ноги, как бы напоминая, что и за нее так же нужно отомстить. . .

Наступила осень, прозрачная, с лиловеющим осинничком и синими далями. Она шествовала, как вдова, по оголенным рощам, полным грибной тишины, больших красных мухоморов и паутины, которая прилипает к лицу, — это была родина, самое любимое и близкое человеку, ради чего он живет и во имя чего он здесь сейчас, в отбитом у немцев блиндаже, над которым подвывает степной голый ветер.

Потом картинка сменилась, по зимней пороше, между заиндевевших деревьев, шел охотник с ружьем, и зайчишка присел за кустом, видный на первом снегу коричневатыми подпалинами.

— Русак, — сказал сочувственно боец, придвинув вплотную к прорези ящичка коричнево-натруженное от мороза лицо. — Не успел вылинять.

Все по очереди стали смотреть на русака, не успевшего вылинять, — он был тоже оттуда, из родных мест, похожий на письмо, в котором дорого каждое слово. А потом была зима с первопутком, и мальчишки неслись с гор на салазках — их, бойцов, сыны, Ванятки и Васятки, — и, должно быть, близко было к Новому году, потому что снега было много, и художник не забыл изобразить нахохлившихся от мороза ворон. . .

— Всё, — сказал сержант, когда опрокинулся последний пейзажик и волшебный ящик опустел, точно была спета вся песня.

Все минуту сидели молча, думая каждый о своем.

— Да... — вздохнул боец, вспомнивший о яблоневых садах под Задонском, — постарался старик... неужели его прикончили немцы?

Тогда боец, нашедший ящичек, рассказал, что домик был разграблен и пуст, окна и двери в нем выломаны, а судьба старика неизвестна. Потом опять наступило молчание — на этот раз долгое и угрюмое.

— Товарищ сержант, — сказал боец, нашедший ящичек, — нельзя ли его сдать казначею полка? Пускай возит с ценным имуществом.

Теперь все заговорили и поддержали, что ящичек с четырьмя временами года надо обязательно сдать казначею полка: ящичек содержал в себе как бы боевой приказ двигаться вперед и освобождать родную землю. А художник, сумевший запрятать в волшебный ящичек целую жизнь, был угнан или убит немцами, и за это тоже надо было отомстить.

ВСТРЕЧА С ИСКУССТВОМ

Я остановился перед зрелищем мира огромного и необыкновенного. Сквозь стеклянную крышу картинной галереи старых фламандцев в Брюгге розовый, чуть мрачный закат освещал боковым светом примитивы и работы голландцев той поры, когда ван-Остаде, и Рейсдаль, и Гальс создавали изумительное свое искусство. Это была не только живопись высокого совершенства, но в ней заключена была и история жизни народа, в любой жанровой картине звучит и социальный подтекст, будь то лишь «Девушка с письмом» Вермеера. . .

Старые фламандцы изображали жанровые сцены, но их истинным героем всегда был народ с его нравами, трудом и обычаями, и даже торжественные портреты вельмож наделены острой социальной характеристикой.

В Брюгге, этом городе с тихими каналами, над которыми свисают ивы, со стуком коклюшек кружевниц сквозь открытые окна жилищ, с домами со старинными гильдейскими знаками, я как бы в конкретности ощутил силу искусства старых фламандцев.

Много лет висит в моей рабочей комнате картина одного из замечательных художников Нидерландов — Де Витте: в бедном жилище сидят за столом трое, молодой простоволосый крестьянин и два горожанина, видимо, мастеровые или служители, пьют вино, курят из длинных белых глиняных трубок и поют — самозабвенно, целиком во власти своей песни, на миг уведшей от трудной их жизни. Конечно, это можно назвать лишь жанровой картиной, но для меня она и своего рода социальный рассказ с огромной силой воздействия, источник глубокой печали и глубокого раздумья.

Нередко, глядя на эту картину, вспоминаю я тот день, когда под стеклянной крышей, полной густого заката, смотрел на живопись старых фламандцев, смотрел как бы в самой сердцевине той среды, в которой они жили и



Де Витте. Пирушка. Масло

которую с совершенным мастерством изображали, проникая в сокровенные глубины жизни народа.

Когда вспоминаешь лучшее, что было в твоей жизни, обращаешься и к встречам с искусством: в моем сознании глубоко осталась эта встреча со старыми голландцами в Брюгге, как позднее остались встречи с Питером Брейгелем — в Вене и Тёрнером и Хогартом — в Лондоне... Для писателя это не только проникновенная память, но и побуждение к действию.

Богатством своего внутреннего мира писатель в огромной степени обязан художникам, и без этого взаимодействия не было бы, наверное, написано много книг, как не было создано и многих картин.

Среди обширного богатства П. А. Федотова есть один рисунок, носящий скромное название «Зимний пейзаж». Пустынная, снежная окраина Петербурга, гнущиеся под ветром деревья за деревянным забором, понурый извозчик со своей клячонкой и фигура художника, идущего со свернутым рисунком в руке. Да еще зимнее, туманное марево одиночества... одинокая судьба художника, устремленного вопреки всему, вопреки бедности, вопреки своей неустроенной жизни, к поставленной перед собой цели.

Пусть это лишь домысел, — может быть, рисунок действительно изображает только зимний пейзаж, но у художников и писателей своя перекличка, и свыше века спустя я ощутил этот рисунок, как своего рода завет художника: вот в чем, по сути, ключ к открытию правды в искусстве.

Истинное искусство обращено не только к современникам, направлено не только к тому, чтобы стяжать сегодняшний успех, — оно обращено и к тем, кого художник никогда не увидит, и, если последующие поколения не забудут его и оценят его, — что может быть нужнее с его поисками своей, и только своей правды?

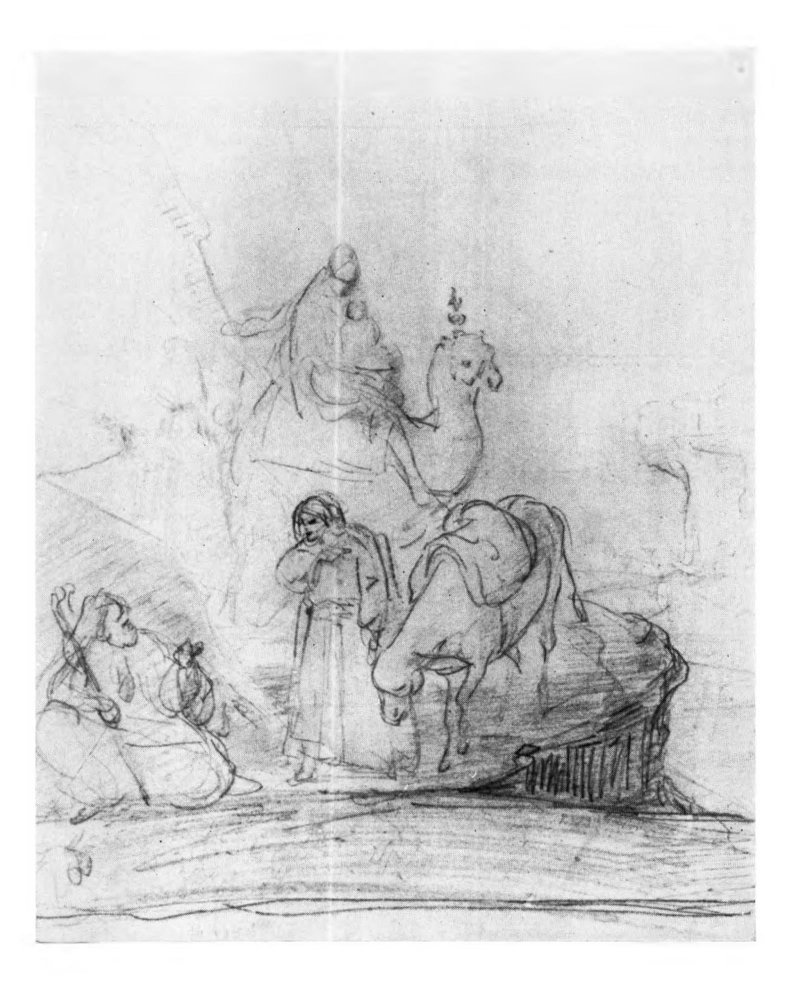
НЕСКОЛЬКО РИСУНКОВ

Художник-иллюстратор создает свой мир, и перед нами гармонично возникает целая эпоха с такой выразительностью и достоверностью, что без Боклевского или Тимма, например, трудно представить себе тридцатые или сороковые годы прошлого века, как без превосходной фантазии Гранвиля или Домье не представишь себе французских романтиков.

Много лет собираю я русские иллюстрированные издания прошлого века, и что может быть прелестнее таких книг, как «Петербургский театрал», или «Портной», или «Типы современных нравов», или «Теория волокитства» с рисунками В. Тимма, Е. Ковригина, М. Микешина, или «Очерки фабричной жизни» А. Голицынского с рисунками Г. Шмелькова. Всегда с особым чувством возьмешь в руки книгу, в которую художник-иллюстратор вдохнул жизнь и дал ей дыхание на столетия, хотя содержание книги бывало иногда в такой степени незначительным, что имя автора не осталось в литературе. Но осталось имя художника, и в истории русской иллюстрации такие художники, как Тимм, Нотгафт, Агин, Боклевский, Соколов, Степанов или Шмельков знаменуют расцвет иллюстративного искусства.

Как-то, забредя на один из «развалов», как именовались прежде наваленные грудами книги или старые эстампы и гравюры, в которых рылись любители, я набрел на несколько удивительных находок, обезличенных в массе дациаровских репродукций, литографий, служивших приложениями к «Ниве», или вырванных картинок из иллюстрированных изданий.

В истории политической сатиры почетное место занимает сюита французского художника Гранвиля, в которой в виде птиц и зверей изображались высмеиваемые политические деятели. Перебирая пожелтевшие гравюры и вырванные картинки, я задержал в руках поразившие меня



Г. Доре. Библейская сцена. Карандаш



Гранвиль. Рисунок для книги «Живые животные». Перо

листы, в подлинность которых сначала не поверил, а потом убедился, что это оригинальные рисунки Гранвиля из его прославленной сюиты. Но как попали они на «развал» и затерялись на нем? Может быть, в свое время московский продавец эстампов Дациаро приобрел для воспроизведения подлинники, и поэтому же оказался среди всяческих второстепенных гравюр и подлинный рисунок Гюстава Доре, библейская сцена, предназначавшаяся, видимо, для иллюстрируемой им Библии. Время и судьбы вещей умеют сберегать свои тайны; но так или иначе рисунки Гранвиля и Доре я, может быть, спас от гибели, попади они в случайные руки.

Несколько лет назад один из расположенных читателей прислал мне в подарок рисунки немецкого художника Людвига Пича, который дружил с И. С. Тургеневым и даже перевел на немецкий язык некоторые из его произведений. Рисунки Пича изображают несколько персонажей Тургенева в соответствии с литературными характеристиками писателя, вписанными Пичем под рисунками. Побуждая Пича к страстности в его искусстве, Тургенев писал ему в одном из писем: «Как Франциск I, Вы должны были бы изобразить на своем щите саламандру. Истинная жизнь только в огне». А может быть, Тургенев написал ему так в момент испытываемых Пичем трудностей, чтобы поддержать в нем жизнестойкость.

Не так давно мне привелось побывать в Буживале, где еще сохранился старый дом, связанный с последними годами жизни Тургенева. Я подошел к калитке сада этого дома и лишь постоял возле нее, вспоминая многое из жизни Тургенева, а вернувшись в Москву, достал из папки рисунки Пича, подумал о том, что Тургенев, может быть, держал эти рисунки в своих руках, радовался найденному художником, и вот, проделав в свое время путь из Франции, оказались эти рисунки в Москве, как оказались

на одном из московских «развалов» рисунки Гранвиля и Доре. . .

У книжных иллюстраций нередко весьма горькая судьба: попав в типографию, они не возвращаются автору, в лучшем случае остаются в архиве издательства, а то и вообще затериваются, как бы уже сыграв свою роль, будучи воспроизведенными в книге. Таким нелегким путем пришли ко мне и иллюстрации Д. И. Митрохина к Анри де Ренье и рисунки отличного художника В. А. Милашевского; кстати, я знаю, как он тщетно искал несколько исполненных им портретов писателей, также где-то затерявшихся, а Милашевский — художник острого, смелого пера, не говоря уже о его рисунках и иллюстрациях к Пушкину.

Утешительно, однако, думать, что в искусстве многое можно уподобить той сказочной саламандре, которая, по слову Тургенева, не сгорает. . . рано или поздно — многое возвращается из горна времени, хотя и опаленное временем, но все же не сгоревшее.

СОДЕРЖАНИЕ

Лидин
Владимир Германович

У ХУДОЖНИКОВ

Редактор И. А. Куратова
Оформление И. С. Клейнарда
Художественный редактор Л. А. Иванова
Технический редактор Р. П. Бачек
Корректор З. Д. Гинзбург

Сдано в набор 9/VII 1970 г. Подписано к печати 27/IX 1971 г. А10548. Формат бумаги 70×108 1/32. Бумага мелованная. Условных печ. л. 6,3. Уч.-издат. л. 5,479. Тираж 50 000 экз. Зак. 4601. Издательский № 884. Издательство «Искусство», Москва, К-51, Цветной бульвар, 25.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР, Звенигородская, 11. Цена 49 коп.